Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,

Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Elfter Band.

Leipzig,

Verlag von E. A. Seemann.

1876.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

Inhaltsverzeichniß des XI. Bandes.

Text.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Stiche, Radirungen etc.

Holzschnitte.

1. Porträts.

2. Kunstwerke und Kunstgewerbliches.

Seite

3. Initialen, Vignetten 2c.

Die mit † bezeichneten Holzschnitte sind auf besondere Blätter gedruckt.

Adolph Menzel.

Eine Skizze.

Mit Illustrationen.

Ziemlich gleichzeitig mit der voraussichtlichen Veröffentlichung der nachfolgenden Zeilen vollendet der große Meister deutscher Kunst, welchem sie gewidmet sind, das sechste Jahrzehnt seines Lebens: am 8. December 1815 zu Breslau geboren, steht Adolph Friedrich Erdmann Menzel an jener Grenze, jenseits deren jede große und bedeutende Leistung als ein besonderes Geschenk einer gütigen Vorsehung und einer günstigen Natur mit zehnfachem Danke hingenommen werden muß, glücklicherweise noch in derjenigen Rüstigkeit des Körpers und derjenigen Frische des Geistes, welche augenblicklich die Gefahr des Verlustes und den Schmerz des Verzichtes nicht in peinlich nahe Aussicht stellen.

Ich zweifle nicht, daß der Plan, auf Menzel's Thätigkeit gerade jetzt in zusammenfassender Weise zurückzublicken, von dem Herausgeber dieser Zeitschrift mit Rücksicht auf das bevorstehende Jubiläum des Meisters gefaßt worden ist; und ich habe mich sehr gern bereit finden lassen, durch die Abfassung des Vorliegenden zur passenden Verwirk-

lichung dieser schönen Absicht beizutragen, obgleich fast ausschließlich mir seit dem Bestehen der Zeitschrift die Verpflichtung zugefallen und das Bedürfniß fühlbar geworden ist, an dieser Stelle über Menzel das Wort zu ergreifen, und obgleich ich jetzt weniger als früher in der Lage bin, wesentlich mehr als bisher, nämlich etwas einigermaßen Abschließendes zu geben; das „verlegene" Material zur Charakteristik des künstlerischen Entwickelungsganges Menzel's ist nur in Berlin zusammenzufinden, wo ich es zwar seiner Zeit kennen gelernt, aber nicht durchweg durch genaue Studien und Notizen so gründlich bearbeitet habe, um jetzt auch jedes Details sicher zu sein.

Vielleicht wird es mir aus dem Grunde verargt werden, daß ich gerade bei dieser Gelegenheit das Wort über den Meister zu nehmen gewagt habe. Indessen wälze ich den größten Theil der Schuld auf die Freundesschultern desjenigen ab, der mich durch seinen für mich unwiderstehlich anziehenden Antrag in Versuchung geführt hat; und den Rest der Schuld bitte ich dadurch für gebüßt zu halten, daß ich die sehr enge Grenze meines Könnens vorweg bekenne. Vielleicht wird mir gestattet, später einmal durch ein kritisches Verzeichniß der Menzel'schen Arbeiten oder sonstwie das jetzt Versäumte nachzuholen.

Und nun, nachdem ich genug und schon zu viel von mir geredet, mit um so größerer Hingebung und Objektivität zu unserem Menzel! —

Es lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ein großer König von Preußen; der schrieb französisch über die deutsche Literatur, die doch gar nichts der französischen Ebenbürtiges hervorbringen wolle, so daß es etwa der Mühe lohnte, von ihr Notiz zu nehmen; und er ließ unbemerkt den größten Gelehrten und Dichter seiner Zeit, der Jahre lang in seinem Heerlager mitgelebt und sich dort für eine der herrlichsten Dichtungen aller Völker und Zeiten begeistert hatte, in seiner Hauptstadt fast verhungern und schließlich aus dem Lande gehen, ohne ihn an die Stelle zu setzen, die für ihn und für die er geschaffen war.

Und gerade hundert Jahre nach jenem bestieg ein anderer König denselben Thron; der wollte die Ideale seiner Jugend von einer großen, echt deutschen Kunst sich verwirklichen sehen, reiner und reicher, als es dem kunstsinnigen Könige im Süden vor ihm gelungen war; und er tastete hierhin und dorthin; den Einzigen aber, der ihm unter den Augen die Größe seines Vorgängers verherrlichte, übersah er und unterschätzte er; und wenn er ihn auch nicht verhungern lassen konnte und ihn nicht außer Landes trieb, so ließ er ihn doch seine Kräfte in zu kleinem Kreise verzetteln und enthielt ihm die Stellung vor, die er — und nur er — ausfüllen konnte, die ausfüllen zu wollen und zu können er immer und immer wieder von freien Stücken bethätigte, die Stellung des echt nationalen Monumentalmalers.

Es ist ein wahrhaft tragisches Geschick für die deutsche Kunst, daß durch eine auf leidigen ästhetischen Vorurtheilen beruhende Verblendung ein Menzel verhindert werden konnte, die ihm gebührende Führerrolle zu übernehmen. Ich sage, „ein" Menzel; aber in schnurgerade entgegengesetztem Sinne wie Professor Reber in der letzterschienenen 4. Lieferung seiner „Geschichte der neuern deutschen Kunst" (S. 436), der es nach dem Fiasco der von München importirten und — wenigstens was Kaulbach betrifft — im märkischen Sande ganz auf den Sand künstlicher Berechnung statt auf das gute Land künstlerischer Erfindung gerathenen „idealen Kunst sowohl religiöser wie profaner Richtung" nicht weiter wunderbar findet, daß „ein" A. Menzel (wenn's nur wenigstens wahr geworden wäre!) „zum Hauptträger der historischen Malerei in Berlin werden konnte". Er hätte

es lieber wunderbar finden sollen, daß „ein“ Kaulbach dort Raum zur Thätigkeit fand, wo man über „einen“ Menzel gebot!*)

Menzel hat das Unglück gehabt, sein Losungswort zu früh auszugeben. Er lud das fluchwürdige Vergehen auf sich, seiner Zeit voraus zu sein, und machte kein Hehl daraus. Nicht als ob er sich jemals zur Selbstreklame erniedrigt hätte; sondern er that, was ihm, außer ihm aber noch Niemandem Recht schien. In künstlerisch großen Zeiten ist das der gemeinsame Standpunkt Vieler, und da wird dann mit vereinter Kraft und ohne langen Widerstand ein tüchtiger Schritt vorwärts gethan, und die Ueberholten bequemen sich, nachzukommen. In so geistig ausgemergelten Zeiten mit so kleinlichen stereotypen Anschauungen wie das dritte und vierte Jahrzehnt unseres vielgepriesenen Jahrhunderts aber ist das ein Verbrechen, das von Glück sagen kann, wenn es todt geschwiegen wird. Kommt dann aber die Allgemeinheit wirklich endlich nach, dann ist der wahre Neuerer eine alte Erscheinung, über die sich ein Urtheil längst festgesetzt hat. Daß dies korrigirt werden müßte, fällt Niemandem ein. — Freilich, wie hätte denn in unserem Falle auch etwas an ihm sein können?! War er doch gar nicht „weit her“, nicht einmal in Düsseldorf gewesen, von wo Alles kam, was die Herzen entzückte, sondern nur Schüler der Berliner Akademie und selbst das nicht, sondern ein reiner Wilder!

Ein sehr junger Mensch kommt mittellos von Breslau nach Berlin, weniger um die Kunst als um Erwerb zu suchen. Was hilft es ihm, daß er schon als Knabe, als er noch kaum stehen konnte, Figuren in den Sand gezeichnet hat, auf der Erde rückwärts rutschend, wenn die Gebilde seiner Hand ihm auf den Leib wuchsen? Er wird keine „Idealgestalten“ geliefert, günstigsten Falles mit Geschick, was er vor sich sah, nachgebildet haben. So ist es wohl möglich, was erzählt wird, daß Zweifel an seinem Talente laut wurden. Der alte Gottfried Schadow war damit schnell bei der Hand, wenn ihm Armut des angehenden Kunstjüngers Bedenken erregte. Jedenfalls aber verbesserte er seinen Fehler, als die Erstlinge des jungen Mannes ihm Achtung abnöthigten.

Dieser hat sich, was am ehesten Erwerb sichert, mit den reproducirenden Künsten vertraut gemacht und sich namentlich der neu erfundenen Lithographie zugewandt. Neujahrsgratulationen, Einladungs- und Tischkarten u. s. w. haben ihm das Leben gefristet. Da greift er, von Goethe's Dichtung angeregt, aber mit seiner Erfindung ganz auf eigenen Beinen stehend, mit frischem Humor einmal hinein in das eigene Leben und zeichnet in sechs lithographirten Blättern als Achtzehnjähriger (1833) „Künstlers Erdenwallen“.**) Es ist der Pegasus im Joche, anschaulich dargestellt, mit um so glücklicherer Laune, je einfacher und drastischer die Züge sind. Schadow sieht die Arbeit und läßt sich zu einem öffentlichen lobenden Urtheil herbei.

Noch aber würde man Unrecht haben, etwas Außergewöhnliches in dem Jünglinge zu sehen. Eine erfreuliche geistige Frische spricht aus Idee und Auffassung; er wird kein Kopfhänger werden, der trauernde Königspaare und Räuber und sonstige Herrschaften

---

*) Es kann ungerecht und voreilig scheinen, vor Vollendung des Werkes über die Behandlung eines noch lebenden Künstlers in demselben ein Urtheil zu äußern; indessen ist die Geschichtsdarstellung noch so weit zurück, daß in der noch ausstehenden Schlußlieferung für einen Menzel nur noch sehr wenig Raum wird abfallen können; ferner war jetzt schon der Ort, auf Menzel's Auftreten und oppositionelle Stellung hinzuweisen; endlich scheint doch schon der bloße Ausdruck „ein Menzel“ im Gegensatze zu dem — freilich in stark apologetischer Form — verhimmelten Kaulbach ein Urtheil zu involviren, welches nach meiner Ueberzeugung falsch ist.

**) Erschienen 1834 bei L. Sachse & Co. in Berlin.

malt; die Hand ist geschickt und sicher; wenn ihm einst der Pinsel so gut gehorcht wie jetzt schon der Stift, wird er seinen Weg machen trotz Einem. Aber ein selbständiger Stil liegt darin doch höchstens erst als Möglichkeit angedeutet.

Nun aber reift in dem Künstler ein gewaltiger Plan: er unternimmt, eine Reihe von „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch preußischen Geschichte" zu entwerfen. Schon die Auswahl der Momente ist charakteristisch; die Begründung der Nordmark durch Albrecht den Bären, die Belehnung Friedrich's von Hohenzollern, der Uebertritt Joachim's II., der große Kurfürst, die Königskrönung, Friedrich der Große, die Freiheitskriege; im Ganzen zwölf Blatt. Welchem deutschen „Historien"-Maler damaliger Zeit wären diese Stoffe poetisch und malerisch genug gewesen? Herrschte doch noch unbestritten selbst in der Wissenschaft, und nun vollends gar in Künstlerkreisen jene Geschichtsauffassung, „die das Mitleid mit historischem Interesse verwechselt und Unglück für tragische Erhabenheit nimmt" (Springer). Hier aber sind aus einer langen und erfolgreichen geschichtlichen Entwickelung diejenigen entscheidenden Wendepunkte hervorgehoben, an welchen die Würfel des Schicksals hörbar geworfen werden, und wahre historische Größe ihre Triumphe feiert. Das sind Dinge, die nicht für vorübergehende Zeitstimmungen Anziehung, sondern für jede nicht verkommene Zeit Werth haben, und bei deren künstlerischer Gestaltung nicht bloß an gewisse Gedanken- und Empfindungsreihen, deren Wirkung von vorn herein fest steht, zu erinnern, sondern die bildende Kunst ganz auf ihre Mittel gestellt und auf die ihr eigenthümliche Wirkung angewiesen ist. Das sind auch keine Tragödien-Katastrophen, theatralisch zurechtgestutzt, wie die wenig später überall, auch in der Heimat Menzel's Epoche machenden belgisch-französischen Meisterstücke in der Art der Delaroche und Gallait.

Die meisten Berührungspunkte zeigt hier Menzel — wenigstens so weit die geschilderten Kampfscenen in Betracht kommen — mit den etwa gleichzeitigen Schlachtenbildern des Horace Vernet, nur daß jenem das fibelhaft Demonstrationsmäßige des Letzteren abgeht: er hatte nicht historisch ganz unerhebliche Scharmützel als Aktualitäten mit dem Heiligenscheine der Gloire zu umkleiden; die wahre Größe seines Gegenstandes überhob ihn der Gefahr, entweder in der Langweiligkeit der mechanischen bildlichen Vergegenwärtigung stecken zu bleiben oder seine Zuflucht zu genrehaften Wirkungsmitteln zu nehmen, indem er entweder das psychologische Moment in dem einzelnen Kämpfer vorzugsweise betonte (wodurch der Kampf als das oder jenes historische Ereigniß gleichgiltig wird), oder sich so zu sagen auf Generalstabsmalerei verlegte (wodurch ein ganz einseitiger Accent auf das rein Technische der kriegerischen Operationen fällt), oder endlich sich auf den malerischen Eindruck zeitlich oder räumlich weit entlegener Trachten und Gebräuche verließ (wodurch mehr ein Zustands- als ein Geschichtsbild entsteht).

Indessen würden die erwählten Stoffe hier nur Grund zu einer sehr negativen Vorzüglichkeit sein, wenn nicht die Behandlung die Anlage zu positiven Vorzügen umgewandelt hätte. Gerade aber durch die Behandlung der gestellten Aufgabe wurde die Arbeit epochemachend. Da ist nichts von conventionellem Wesen; nur die eigene Seele des Gegenstandes sich aussprechen zu lassen, ist das Bemühen. Die geschichtlichen Bildnißgestalten sind von markiger Charakteristik. Sie bewegen sich mit der ihrer Stellung angemessenen Würde und Sicherheit, ohne Gezwungenheit und Ziererei. Die Gruppirung ist reich an Motiven, lebens- und ausdrucksvoll, von bündig überzeugender Wahrheit; keine berechnete Ordnung und Symmetrie, aber eben so wenig ein wüstes Gedränge und ein zufälliges Durcheinander. Der Schein der Natürlichkeit und Lebenswahrheit kann nicht besser erreicht werden;

und doch verräth sich überall die bewußt schaffende Künstlerhand, die unbemerkt und ohne zu stören dem Leben selber die künstlerische Gesetzmäßigkeit abgewann. Die kostümliche Treue ist mit überraschendem Verständniß beobachtet. Nirgends kommt ein Anklang an das schwächliche, zusammengemantschte „Ritter“-Kostüm der Düsseldorfer Romantiker zu Tage; mit ganz besonderer Meisterschaft hat er schon hier das Zeitalter Friedrich's des Großen in seiner echten äußeren Erscheinung und ohne sich der Karikatur zu nähern geschildert.

In alle dem steht er hoch über all dem romantischen Wuste seiner älteren und schon hochberühmten Zeitgenossen und zeigt sich als der echte Schüler des großen Schadow*), der schon von jener Zeit an — Dank der herrschenden Geschmacksrichtung — das Unglück hatte, dem zweifelhaften Ruhme einer komischen berliner Straßenfigur zu verfallen, und dessen geschichtliches Bild selbst in den neuesten wissenschaftlich sein sollenden Darstellungen noch nicht aus dieser widerlichen Verzerrung wiederhergestellt ist. Als Schadow's verständnißvoller Nachfolger bewährt sich Menzel aber nicht bloß in jenen mehr äußerlichen Dingen, sondern eben so und mehr noch in der einfachen Größe der Sinnesweise, welche sich in der Auffassung der Stoffe erkennen läßt. Der Künstler trägt nicht sich selber vor, er trägt keine herrschende Empfindung oder vorgefaßte Meinung in die Dinge hinein. Er bleibt nicht an Kleinigkeiten haften, sondern es gelingt ihm durchweg, der Größe der Momente zum schlagenden Ausdrucke zu verhelfen.

Hierbei soll nicht geleugnet werden, daß vereinzelt auch Derbes, Ungeschicktes und Trockenes mitunterliefe. Im Ganzen aber herrscht ein so unabhängiger, abgerundeter, gesunder realistischer Stil der Darstellung, wie sich dessen noch kein anderer Künstler des Jahrhunderts bei gleicher Wucht des geschichtlichen Charakters rühmen konnte. — Die Blätter, nebst dem grandios — bis zu Michelangelesken Anklängen — komponirten allegorischen Titel, wurden von Menzel selber lithographirt und erschienen mit Text von Dr. Friedländer 1837 bei L. Sachse in Berlin. Neun Originalzeichnungen dazu und zwei erste Entwürfe kamen 1868 im April auf der Berliner Aquarellenausstellung zum Vorschein und bei der Sachse'schen Menzelauktion am 22.—24. Februar 1871 zu Berlin unter den Hammer. Ich habe damals mit schmerzlicher Wuth darauf hinweisen müssen (Kunstchronik 6, 109), daß und wie sie dem Berliner Kupferstichkabinet entgingen: sie wurden in alle Winde zerstreut! — Einige sind mit chinesischer Tusche und mit Sepia gearbeitet, die meisten nur mit Blei gezeichnet und weiß gehöht, durchweg mit großer Fertigkeit und Sicherheit. Sämmtliche Blätter sind von 1834 datirt; Menzel war neunzehn Jahre alt, als er diesen Cyklus schuf!**)

---

*) Es ist gewiß sehr merkwürdig, daß in demselben Jahre, in welchem Menzel's in Rede stehende Kunstschöpfung entstand, eine lange vorbereitete theoretische Arbeit Schadow's, sein „Polyklet“, an's Licht trat, in deren Vorrede ein Satz ausgesprochen war, wie er der herrschenden Kunstrichtung nicht schärfer als Kriegserklärung ins Gesicht geschleudert werden, und wie er nicht besser gewissermaßen als Programm der Menzel'schen Kunst formulirt werden konnte: „Es giebt Gegenstände, wo die Schönheit oder das Ideal, andere, wo die Anmuth weder in der Gestalt, noch in der Rede angebracht werden können, und geschieht es, so entsteht Falsches, Geziertes und der Natur des Gegenstandes Unangemessenes. Die Sucht, elegante Formen in allen Gestaltungen anzubringen, ist wohl der Grund der vielen falschen und manierirten Kunstwerke von sonst genievollen Künstlern.“ (In dem unverändertem Abdrucke von 1866, S. VI.)

**) Nicht einundzwanzig, wie Eggers (Deutsches Kunstblatt, 1854, Nr. 2, S. 12), wahrscheinlich durch das Jahr der Erscheinung irre geleitet, sagt.

Und was hatte zur selben Zeit den phrenetischen Beifall der großen Menge? Was brachte die auf der Oberfläche schwimmende Kunstrichtung hervor? „Hübner entzündete 1830 zuerst das Entzücken durch den Fischer nach Goethe, das Lessing's trauerndes Königspaar vollendete . . . Auf der folgenden Ausstellung 1832 erschien Lessing's Lenore, Hildebrandt's Krieger mit dem Knaben, Sohn's Hylas, Bendemann's trauernde Juden, auf der nächsten 1834 Bendemann's Jeremias, Sohn's Diana, Hildebrandt's kranker Rathsherr, zwei Jahre später 1836 von dem letzteren Maler die Söhne Eduard's." (Hagen. – Man glaubt zu träumen!

Was soll ein Künstler machen, um die Aufmerksamkeit seiner Nation auf sich zu lenken und zu verdienen? Wenn es nicht möglich ist durch selbständig bedeutende Darstellung der großen nationalen Erinnerungen, so muß die Nation kein nationales Ehrgefühl haben. Das hatte die unsrige sich in den dreißiger Jahren allerdings kläglich abgewöhnt. Daß es aber nach dem Jahre 1840 nicht stark genug erwachte, um für die That Menzel's die gerechte Würdigung und die vortheilhafteste, für die Nation selber vortheilhafteste Belohnung — denn „es ist vortheilhaft, den Genius bewirthen" — finden zu lassen, ist unerklärlich — wäre unerklärlich ohne die bereits erwähnte, auf leidigen ästhetischen Vorurtheilen beruhende Verblendung.

Zunächst wurde natürlich das Hauptwerk des jungen Künstlers nach ein paar pflichtschuldigen Reverenzen, mit denen die Kritik – selbst die berufenste, wovon weiter unten mehr, mit möglichst geringem Verständniß — die literarische Erscheinung begrüßt hatte, vollständig übersehen. Der Aufmerksamkeit des Grafen Raczynski, der seine Geschichte der neueren Malerei in Deutschland vorhatte, war der Name Menzel freilich nicht entgangen. Aber was schrieb er über ihn? (Bd. III, S. 118 fg., 1840 erschienen.

„Adolph Menzel aus Breslau, gegenwärtig (1839) 22 Jahre alt. [Das ist, wie wir wissen, falsch: Menzel war 1839 bereits 24jährig.] Er hat eine lebhafte Einbildungskraft, eine sehr große Erfindungsgabe, Originalität, Humor. Besonders zeigt er im Genre der Arabesken, Vignetten und Titelbilder eine große Leichtigkeit. In dieser Hinsicht hat seine Geistesrichtung einige Aehnlichkeit mit der von Neureuther oder von Schroedter. Das Titelblatt dieses Bandes [des dritten des Werkes] ist von ihm erfunden und lithographirt. [Es ist vielleicht das Unerheblichste, was er bis da gemacht hatte, in Hauptbestandtheilen eine Art Selbstplagiat aus „Künstler's Erdenwallen".] Seine vornehmsten Arbeiten dieser Art sind: die Neujahrsgratulationen, in zwölf lithographirten Blättern in 8vo; Künstler's Erdenwallen, in sechs Blättern; die fünf Sinne, eine im Jahre 1836 zur Ausstellung gegebene Federzeichnung [eine sprühend geistvolle Erfindung, auch lithographirt]; das Vaterunser, Steindruck, [dem vorigen wohl ziemlich ebenbürtig] zur Ausstellung von 1838. Seit zwei Jahren [auch falsch, wie das folgende Datum, zusammengehalten mit dem Jahre der Abfassung, beweist] hat er in Oel zu malen angefangen. Auf der Ausstellung von 1836 sah man von ihm die Schachspieler, und 1838 den Familienrath und die Toilette; alle drei Bilder in Oel gemalt. Auch habe ich bei dem Kunsthändler Sachse ein solches kleines Bild von ihm gesehen, welches einen Weltgeistlichen und einen Mönch darstellte *)

*) Fr. Kugler führt im letzten Bande seiner Kunstzeitschrift „Museum" 1837, Nr. 36, S. 282 fg. als die drei ersten Oelbilder Menzel's ein unerhebliches und nicht näher bezeichnetes an, darauf eine aufgeregte Scene auf einem mittelalterlichen Hausflur in einer, wie es scheint, von feindlichem Ueberfalle bedrohten oder heimgesuchten Stadt, endlich eine Consultation beim Advokaten, im Stile des siebzehnten Jahrhunderts, ein Bild, welches er höchst geschickt und geschmackvoll beschreibt und in jeder Beziehung

Seinen Oelgemälden sieht man, wie allen seinen anderen Arbeiten, den ihm eigenen satirischen Geist an; doch lassen sie, was die Ausführung anbetrifft, noch Manches zu wünschen übrig. Bis jetzt ist er noch nicht ganz zu der den französischen Malern eigenen Geschicklichkeit in der Pinselführung gelangt, welche er sich zum Ziele gesetzt zu haben scheint."

Von den „Denkwürdigkeiten", wie man sieht, kein Wort; unter den Historien-Malern ist er nicht zu finden! Mit dem Schlußurtheile mag Raczynski Recht gehabt haben**), und der Anfang scheint sogar recht viel zu sagen. Indessen wie farblos gemeinplätzig ist die Charakteristik! Und welchen Werth hat diese kritische Scheidemünze des Grafen, die er mit vollen Händen überall ausstreut?

So wird ein Menzel in demselben Bande abgefertigt, in dessen Einleitung auf die Elendigkeit und Regenerationsbedürftigkeit der Berliner Malerei schonungslos nachdrücklich hingewiesen, und die Nothwendigkeit einer Belebung derselben durch frisches Blut betont wird. Und da hat der Verfasser Takt genug, nicht auf die „großen" Düsseldorfer seine Hoffnung zu setzen; aber er erwartet von Kaulbach's Berufung Heil! „Wozu in die Ferne schweifen? Sieh, das Gute liegt so nah!" konnte man ihm zurufen; — aber Niemand that es! Ja, schlimmer noch: diese oberflächliche Charakteristik mußte noch nach zwanzig Jahren die Kosten der „Geschichtschreibung" deutscher Kunst bestreiten: Ernst Förster, in seiner „Geschichte der deutschen Kunst", Bd. V, S. 300 fg., wußte — dies Urtheil erschien 1860! — den ersten Theil der Raczynski'schen Kennzeichnung mit dem ihm sonst bekannt Gewordenen auf's Geschickteste so zu verbinden, daß der möglichst vollendete Unsinn zu Tage kam: Adolph Menzel „aus Berlin"(!) „warf sich mit seiner sehr lebhaften Einbildungskraft auf das Zeitalter Friedrich's des Großen und schilderte in geistreichen Skizzen [Weiter nichts?! Was er nur dabei im Auge gehabt haben mag? Am wahrscheinlichsten gar nichts!] Scenen und Charaktere mit großer Lebendigkeit." Raczynski, der nur das Zeichnen geistreicher „Arabesken" u. dgl. im Auge hatte, war im Rechte, vorzugsweise die Einbildungskraft des Künstlers zu betonen; an den Schilderungen aus dem Zeitalter des alten Fritz hat sie so wenig Antheil, wie sie nur irgend an dem Entstehen wirklicher Kunstwerke haben kann; hier hätte das gewissenhafte Studium in erster Linie betont werden müssen. Daß die Zeichnungen und Bilder Menzel's „gewöhnlich im Zeitalter Friedrichs des Großen spielen", hatte schon 1857 Dr. August Hagen in seiner „Deutschen Kunst in unserem Jahrhundert" (Th. I, 416) entdeckt und in seiner bekannten Weise verkündigt: „Der Achill hat in ihm seinen Homer gefunden, der vor dem Volk dessen Leben und Thaten schildert. Geschickt lehnt sich der Ernst an das Komische und umgekehrt, damit das Eine von aller Herbigkeit, das Andere von aller Ausgelassenheit sich lossage." Das war anmuthig genug nichts — wenigstens nichts Treffendes — gesagt.

So geschickt wußte sich natürlich Ernst Förster nicht aus der Affaire zu ziehen. Er riskirt auf eigene Hand noch folgendes weitere Stück Charakteristik: „Bei dem Bestreben, Menschen und Vorgänge mit der unbedingten Wahrheit der Wirklichkeit (!) zu schildern,

außerordentlich preist. Eggers, der das Bild irrig Menzel's Erstlingswerk nennt (wenn er auch meinen sollte, das früheste ausgestellte, so wäre das auch falsch), sagt (Deutsches Kunstblatt, 1855, Nr. 23, S. 201) von diesem Gemälde, ganz in Uebereinstimmung mit Kugler: „Man weiß nicht, was man an dieser „juristischen Unterredung" am meisten bewundern soll, die novellistische Abrundung oder die rein malerische Harmonie, die geistreich piquante Charakteristik, die innige Vertrautheit mit Allem, was zur kostümlichen Physiognomie gehört, oder die meisterlich feine Pinselführung." —

**) Man vergleiche freilich die in der vorigen Anmerkung angeführten, wohl unbedingt vertrauenswürdigeren Beurtheilungen von Kugler und Eggers!

leistete er auf Alles (sic!) Verzicht, was künstlerische Anordnung, Form und Idee dem Künstler an die Hand geben. Und wo er an größere Arbeiten, an Kartons und Oelgemälde gegangen, hat er die Sorglosigkeit [unerhört!] um die Anforderungen der Kunst auch auf die Ausführung ausgedehnt, bei der es ihm weder auf Richtigkeit und Bestimmtheit der Zeichnung und Verhältnisse (!), noch auf Reinheit und Sorgfalt der Behandlung (!) ankommt.“ Es ist sicher, daß Förster nie einen Strich von Menzel's Hand gesehen hat; sonst könnte er — selbst hochgradige Bosheit vorausgesetzt — um seiner Schriftstellerehre willen so dumm nicht urtheilen. Sicher hat er die gewaltigen Erstlinge der Menzel'schen Schöpferkraft, die „Denkwürdigkeiten“, nicht gekannt; er hätte es anders nicht umgehen können, sie wenigstens zu erwähnen, und anerkennen müssen, daß ihnen ein gut Theil mehr Bedeutung eignet als den von Förster selber geplanten und mitverbrochenen geschichtlichen Fresken in den Münchener Hofgartenarkaden und den fünfzehn Bildern zur Geschichte des deutschen Volkes von seinem Kameraden C. Hermann, denen er mehr Raum widmen zu dürfen geglaubt hat als dem ganzen Menzel.

Besser glückte es ihm wieder bei den Einleitungsworten zu seiner Menzel-Charakteristik, deren Inhalt er — wiewohl unverstanden — einem bewährten und vertrauenswürdigen Vorgänger glaubte ausspannen zu sollen: „Bei der vorherrschenden Neigung der Zeit für geschichtliche Studien war der Weg zu Erfolgen (bei der Wahl der Stoffe) ziemlich deutlich vorgezeichnet; aber noch bestimmter deutete das in stetem Wachsthum begriffene preußische Bewußtsein auf die Bedingungen einer möglichst allgemeinen Anerkennung, einer zeitgemäßen volksthümlichen Kunst hin.“ Diesen Gedanken, dessen Konsequenzen ihm natürlich unfaßbar waren, hatte ihm 1858 *Anton Springer* in seiner meisterhaften kleinen „Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert“ unter den Fuß gegeben. Mit der Sicherheit des berufenen Geschichtschreibers weist dieser mit den wenigen Zeilen, die ihm der geringe Umfang seiner Schilderung für Menzel aufzuwenden gestattet, diesem seine historische Stellung zu: Die Mannichfaltigkeit der Kunstbestrebungen — führt er aus — geht in den älteren und den jüngeren Berliner Künstlerkreisen weit, nur zu weit. „Nur die Werke eines einzigen Malers haben ein specifisch preußisches Gepräge und *stehen in einer nähern Beziehung zu nationalen Interessen*. Wir meinen Adolph Menzel, der nicht müde wird, Friedrich den Großen und seine Zeit zu malen, und das ohnehin schon große stoffliche Interesse durch die geistreiche und bis auf die kleinste Einzelheit wahre Darstellung überaus steigert.“ (S. 149 fg.) Hier wird Menzel ganz richtig auch bereits der älteren Berliner Künstlergeneration, den Wach, Begas, Hensel, Krüger u. s. w. *gegenübergesetzt*.

Man muß, um Geschichte zu schreiben, auf einer höhern Warte stehen, als auf der Zinne der Partei; man muß nicht die deutsche Kunst zu schildern unternehmen, wenn man sich nicht ganz bewußt ist, die lokalpatriotische Beschränktheit mit Stumpf und Stil bei sich ausgerottet und der speciellen Thätigkeit wie dem gesammten Leben der anderen Stämme ein hingebendes, ausdauerndes, unparteisches Studium gewidmet zu haben. Man hat eben auch in der politischen Geschichte gern das specifisch Preußische herabzusetzen, zu ignoriren, zu vernichten gesucht, bis es sich eines Tages als identisch mit dem recht und echt Deutschen und als dessen Retter und Rächer enthüllt und bewährt hat. Es dürfte leicht dahin kommen, daß — trotz der „teutschesten“ Kunst auf vielen hundert Quadratmetern Wandfläche — dereinst die vorläufig noch gedankenlos nachbenannte *preußische* Kunst, zugestandenermaßen zuerst und am energischesten durch Adolph Menzel vertreten, wenn

nicht überhaupt als die einzige, doch als die vornehmste erkannt werden wird, die jetzt in einer näheren Beziehung zu den nationalen, d. h. zu den deutsch-nationalen Interessen steht.

Daß das preußische Wesen — wenigstens nach den Seiten, die noch zu ausschließlich gepflegt werden und den Charakter und Eindruck seiner äußeren Erscheinung bestimmen, — viel Unkünstlerisches, ja Kunstwidriges an sich hat, kann Niemand so tief empfunden und so oft ausgesprochen haben wie ich. „Wir haben nicht die Gabe, uns beliebt zu machen", sagt nur zu treffend Fürst Bismarck. Indessen steht doch das für alle Zeiten unzweifelhaft fest, daß nur auf dem Grunde eines gesunden, thatkräftigen, nach freisinnigen und großen Principien — nicht bloß einmal vorübergehend und zufällig gegenwärtig, sondern traditionell, höchstens mit ganz kurzen Pausen kleinlicher Selbstvergessenheit, — geleiteten, von engherzigen und beschränkten Tendenzen freien Staatswesens sich eine wahrhaft große und bedeutende Kunst entfalten kann. Wenn etwas der dauernden Geltung unserer klassischen Dichtung entgegensteht, so ist es der Umstand, daß ihr in der Wirklichkeit eine solche Basis fehlte; wenn etwas über die Gefahr, sie bald veralten zu sehen, beruhigen kann, so ist es der Umstand, daß in der Idee jene unentbehrliche politische Grundlage vorhanden und den leitenden Geistern fühlbarer und bewußter war als die Misère klein staatlicher Wirklichkeiten. Wo heutzutage für Deutschland einzig jener gesunde Boden für eine gesunde Kunst gefunden werden kann, bedarf — von Wenigen abgesehen, die Andere dumm machen wollen und zum Theil mit ihren Bemühungen bei sich selbst am meisten Glück gehabt haben, — für Niemanden einer Erörterung.

Ich habe mich oft darüber gewundert, wie es hat unbeachtet bleiben können, daß das Preußenthum ja schon einmal, in der Erstlingsepoche seines Glanzes, auch in der Kunst eine Repräsentation gefunden hat, vor der alles Gleichzeitige erbleichen mußte. Als der Kurhut sich in die Königskrone verwandelte, standen Bau- und Bildnerkunst — es genügt, an die Namen Nehring und Schlüter zu erinnern, — in Berlin auf einer alles Zeitgenössische unbedingt überragenden Höhe — trotz dem Jahrhundert des „großen" Königs. Es ist gewiß so bezeichnend wie möglich, daß in dem jungen Preußen die beiden Künste einen Boden gedeihlichster Entwickelung fanden, welche die solide Masse zu bewältigen und zu gestalten haben, in welchen Geflunker und hohles Scheinwesen fast unmöglich sind, jedenfalls sich als innerlich unwahr und unkünstlerisch, als unhaltbar sofort verrathen; während die Malerei, die Kunst des Scheines, in welcher allenfalls auch die Unsolidität scheinbare Triumphe feiern kann, kaum beiher gepflegt wurde, sicher keine eigenartige Gestaltung hervorzubringen vermochte.

Es hält nicht schwer, die sehr ähnliche Wiederholung derselben Erscheinung in den Grundzügen der freilich complicirteren Vorgänge an der Wende unseres Jahrhunderts zu erkennen: Schadow ist älter als Thorwaldsen, und Rauch nach Denken, Fühlen und Schaffen nationaler als der „nachgeborene Grieche"; und als Preußen aus seiner Erniedrigung sich durch die Kraft der Nation glänzend erhoben hatte, da erstand Schinkel und rief eine Baukunst in's Leben, die den Glauben an die Möglichkeit neuer eigenthümlich werthvoller architektonischer Gestaltungen erst wieder erweckte, und die er selber bis in den letzten Hausrath hinein mit den Gebilden seiner Phantasie und seiner allkundigen Hand belebte und zu einem unvergleichlichen Ganzen gestaltete.

Nur für die Malerei wurde München gewürdigt, Etappe auf der Heimkehr der deutschen Kunst in ihr eigenes Volksthum aus der Fremde zu werden. Die besten, ja

die einzig dauernd werthvollen Kräfte des deutschen Künstlerkreises in Rom, dessen Wirken freilich immer noch viel zu einseitig an die Spitze der deutschen Kunstentwickelung unseres Jahrhunderts gestellt wird, Cornelius und Schnorr — Carstens war zu früh für die Kunst gestorben — warteten dort unter großartigem Schaffen die Zeit ab, wo in Preußen auch für die Dritte im Bunde der bildenden Künste der Boden empfänglich geworden war. Und als die Zeit erfüllet war, entdeckte König Ludwig, daß „ein Maler muß malen können", sonst könne er ihn nicht brauchen, und — Cornelius ging nach Berlin, Schnorr vollendete nur noch von der Ferne aus die begonnenen Nibelungenfresken.

Bruno Meyer.

(Schluß folgt.)

Jugendporträt Schwind's.

Moriz von Schwind an Buonaventura Genelli.

Ungedruckte Briefe, mitgetheilt von Dr. Lionel von Donop.

Mit einem Jugendporträt Schwind's von Genelli.

Schwind [1] und Genelli [2], als Charaktere so verschieden geartet, wie der Romantiker dem im Geiste des klassischen Alterthums Schaffenden fern steht, waren geraume Zeit einander wahrhaft befreundet. Nicht zutreffend ist dies auf den ersten Blick überraschende Verhältniß ein Problem genannt. Es kennzeichnet Größe und Unbefangenheit des Geistes, indem sie trotz der Gegensätze inneren Wesens neidlos ihre Eigenart zu schätzen verstanden. Ihre persönliche Annäherung fand 1836 statt, als Genelli, von der Thätigkeit des Cornelius in München angezogen, inmitten des unter König Ludwig I. aufblühenden Kunstlebens vereinsamt und in beschränkten Verhältnissen, doch ungebeugt seine genialen Entwürfe schuf, während Schwind von einer italienischen Reise jüngst heimgekehrt für den Neubau der Residenz den Kinderfries zeichnete, welcher den durch Kaiser Rudolph von Habsburg bewirkten Aufschwung des deutschen Lebens darstellt. Die freundschaftlichen Beziehungen wurden bereits im nächsten Jahre, als Schwind auf längere Zeit von München Abschied nahm, unterbrochen, doch seit dem Jahre 1843 auf brieflichem Wege um so eifriger gepflegt. „Mit dem dicken, aber originellen, kräftig gesinnten Schwind, schrieb damals Genelli einem seiner Freunde, steh' ich seit einiger Zeit in ziemlich lebhaftem Briefwechsel, den ich nicht vernachlässigen mag, da er unter den Künstlern der Einzige, dem ich mich gern mittheile, weil er ein ganz von mir Verschiedener und zwar kein aus dem Kunstparadiese Verstoßener ist." Nachdem Schwind später als Professor an die Akademie nach München

berufen war, scheint das auf gegenseitige Achtung und Verehrung gegründete Verhältniß zunächst keine Störung erlitten, doch eben so wenig an Vertraulichkeit gewonnen zu haben. Allmählich und vermuthlich in Folge der im persönlichen Verkehre schärfer hervortretenden Contraste ihrer Naturen erkaltete die Wärme der Gesinnung und als Genelli vollends durch die Aufträge des Baron A. F. von Schack und durch den Ruf des Großherzogs von Sachsen geehrt 1859 von München nach Weimar übergesiedelt war, hatte der Gedankenaustausch der beiden Künstler sein Ende erreicht. Wir berücksichtigen mit Vorliebe die uns erübrigten Zeugnisse aus jener Zeit, wo volle Eintracht und Anerkennung eine fruchtbringende Wechselwirkung gezeitigt haben. Leider sind die meisten von Genelli an Schwind gerichteten Briefe verworfen oder vernichtet, während die Mehrzahl der Freundschaftsbriefe Schwind's sich erhalten hat und großentheils in den von Führich und Holland mit Liebe und Verständniß gezeichneten Lebensbildern mitgetheilt ist. Wir reihen diesen den Jahren 1840—47 zugehörigen Briefen, welche, wie Holland treffend bemerkt, „eilig, launenhaft und sprungweise" geschrieben, zugleich aber in hervorragendem Sinne charakteristisch sind, einige bisher unbekannt gebliebene Zeugnisse an, welche aus derselben Zeit datiren und mit denselben Mängeln und Vorzügen behaftet, als Beiträge zur Lebensgeschichte Schwind's beachtungswerth erscheinen und den zahlreichen Verehrern des Künstlers willkommen sein werden.

1) Vgl. Moritz von Schwind. Sein Leben und künstlerisches Schaffen, von August Wilhelm Müller. Eisenach, Baemeister (1871).

Moritz von Schwind. Eine Lebensskizze, zusammengetragen von Lukas R. v. Führich. Leipzig, Dürr 1871.

Moritz von Schwind, sein Leben und seine Werke, zusammengestellt von Dr. H. Holland. Stuttgart, Neff 1873.

Vgl. Die bei Holland S. 209 verzeichnete Literatur. Zeitschrift für bildende Kunst 5. 6. 7. 8. Bd. Leipzig, Seemann.

2) Vgl. Deutsche Kunststudien von Hermann Riegel. Hannover, Rümpler 1868. Genelli, S. 291 ff.

Unsere Zeit. 5. Jahrg. 11. Heft. 1869. Leipzig, Brockhaus.

Zeitschrift für bildende Kunst. 5. Bd. 1. Heft. 1870. Leipzig, Seemann.

Ich ersuche bei dieser Gelegenheit alle Freunde der Kunst, behufs einer umfassenden Biographie B. Genelli's Briefe und Nachrichten über die weithin zerstreuten Werke desselben, sowie Notizen persönlicher Erinnerungen an den Meister und dessen Freunde nach Weimar mir geneigtest übermitteln zu wollen.

Verehrter Freund!

Karlsruhe 25. Mai 1843.

Meine alten Sehnsuchten und Pläne, wie man und wo man sich wieder sehen könnte, haben durch die Freundlichkeit Ihres Briefes bedeutend zugenommen. Kommt Zeit kommt Rath. Den vielbesagten Rhein[1]) sollen Sie schon zu sehen bekommen, denn ich hoffe ihn dem Kronprinzen von Bayern aufzuhängen, wenigstens will ich ihn in München ausstellen.

Die Absicht, die ich mit Ihrem Manuscripte[2]) hatte, ist zum Theil vereitelt. Ich dachte den kleinen Kunsthändler Veit[3]), der mittlerweile mit Ihnen selbst in Unterhandlung getreten ist, für die Herausgabe zu interessiren. Kann ich jetzt etwas in der Sache vermitteln oder helfen, so stehe ich zu Diensten. Der kleine Kerl ist noch immer von den besseren. Ich habe ihm meine kleinen Forderungen um einen Trumpf verkauft, um nur einmal anzufangen, die nächsten soll er schon besser bezahlen. Das Erscheinen eines Werkes wie Ihre Hexe müßte Folgen haben, ich kann es nicht anders glauben. Das Aquarell bitte ich ganz nach Belieben zu machen, nur muß ich leider sagen eher kleiner als größer, allenfalls wie der singende Amor mit den Schwänen[4]). Späterhin hoffe ich eine größere begehren zu können. Ihre Centaurenfamilie[5]), ist mein tägliches Vergnügen und meine immerwährende Verzweiflung. Ist es eine gänzliche Thorheit von mir zu verlangen, daß meine Sachen kräftiger sein sollten? Ich kann mir's nicht erwehren. Ich bekomme durch die Gefälligkeit des Baron Uexküll, dessen Onkl in Koch's Buch[6]) eine Rolle spielt, eine prächtige Zeichnung von Karstens in's Haus. Haben Sie dessen Leben von Fernow[7]) gelesen? Dieser sein Freund und Verehrer, er — Karstens — selbst sind überzeugt, daß er nicht malen gekonnt habe, und in welcher Höhe ist alles gedacht und gegeben? wo sind die Werke, die ihm damals vorgezogen worden, in nicht ganz 50 Jahren? Mit meinem

Verfahren in den hiesigen Angelegenheiten bin ich ganz zufrieden, und würde, wenn ich es noch einmal zu thun hätte, gerade so, höchstens etwas stolzer verfahren. Reibt man sich einmal in diese Lumpenwirthschaft ein, so ist man verloren, und ich glaube, ich habe mich genug schinden lassen [8]). Auf einen Gaul, der ein Paar hundert Gulden werth ist, giebt man Acht und schont ihn, und sein armes Talent soll man in den Mistkarren spannen. Ich habe auf ein oder ein paar Jahre Geld zum leben, da müßte es doch wunderlich zugehen, wenn ich mich nicht sollte in Verdienst setzen können. Auf den Rhein zurückzukommen, werden die Figuren Lebensgroß, der Rhein selbst darüber, das ganze Bild 6 Fuß hoch, 13 breit, das ist eine hübsche Größe — ich denke mitunter schon an die Donau [9]), auf ähnliche Weise behandelt. Vorige Woche war ich in Frankfurt, wohin ich, unter uns gesagt, meine Residenz zu verlegen gedenke [10]), da mir München versperrt ist, und habe das weltberühmte Bild von Lessing gesehen. Sie können sich von der Armseligkeit keinen Begriff machen. Diese Leute haben Blähungen im Gehirn und das halten sie für Gedanken. Huß ist nicht Huß, das Concil ist nicht das Concil, sämmtliche Kunstfragen sind gar nicht gestellt, geschweige denn gelöst, alles zusammen auswendig gelernte Brocken und die Geilheit, Schnupf ist zu wenig, des Vortrags ekelhaft [11]). Lange wird der Jubel nicht dauern. Wissen Sie etwas von Schütz [12])? wo flattert er herum? Alles Schöne an Zimmermann [13]). Erfreuen Sie mich sobald es Ihre Zeit erlaubt mit dem Anblick jenes Aquarelles, il danaro ist bereit. Leben Sie recht wohl sammt Frau und Kindern und denken manchmal an Ihren Freund

Schwind.

1) „Der Vater Rhein“ wird in den von uns mitgetheilten Briefen mehrfach erwähnt. Der Künstler erlebte an dieser ursprünglich aus einer Konkurrenz-Aufgabe für die Trinkhalle zu Baden-Baden nach Cl. Brentano's sinnigem Mährchen geschaffenen Komposition, die keineswegs zu seinen Meisterwerken gehört, nur bedingte Freude und Theilnahme. Bemerkenswerth ist, daß bei Gelegenheit des 1841 ausgestellten Kartons in München Schwind seinen Freund Genelli ausdrücklich um Korrekturen mit dem Rothstift ersuchte. Eine später in Oel ausgeführte veränderte Darstellung erwarb der Graf Raczynski (Gallerie R. Nr. 17).

2) Der von Genelli abgefaßte Kommentar zu den Situationen aus dem Leben einer Hexe ist gemeint. Das Manuscript, von A. O. Meyer in Hamburg aus Weigel's Handschriftensammlung erstanden, liegt den im Geiste des Künstlers von Ulrici erweiterten Erläuterungen zu diesem tiefsinnigen Cyklus, der im Jahre 1847 erschien, zu Grunde. Genelli's Meisterwerk wurde der Gegenstand allgemeiner Bewunderung, doch die goldenen Früchte und Folgen blieben aus. Wiederholt sprach auch Schwind seine Freude und Anerkennung über diese Umrisse aus; so schrieb er an den Kupferstecher Eugen Schäffer am 29. Aug. 1843: „Von Genelli erfreue ich mich eines Heftes Zeichnungen zur Ansicht, etwas ganz außerordentliches an Kraft, Wirklichkeit und Phantasie.“ Eingehender lautet der von Führich S. 78 mitgetheilte Brief Schwind's.

3) Bei J. Veith in Zürich erschien 1844 ein Almanach mit Radirungen von M. v. Schwind mit erklärenden Versen von E. v. Feuchtersleben. Die Unterhandlungen mit Genelli blieben ohne Resultat.

4) Vgl. Satura. Kompositionen von Buonaventura Genelli. Leipzig 1871, Dürr. Taf. 2: „Meerfahrt von Genien.“ — Erklärung von Dr. M. Jordan.

5) Vgl. Satura. Taf. 25 nebst Erklärung. — Ferner: Kunstvereins-Blatt. Eine Monatsschrift für bildende Kunst. Herausgegeben von Friedrich Rudolph Meyer (1847) 1. Heft. S. 282—283. — Dieselbe Komposition besaß als ausgeführte Bleistiftzeichnung Julius Schnorr, gegenwärtig ist sie im Besitz von E. Cichorius in Berlin. Für seinen Freund Friedrich Preller wiederholte Genelli dasselbe Motiv in farbiger Aquarelle mit warmem goldigem Ton. Die Scene, wie der alte, von der Jagd heimkehrende Centaur das an der Mutterbrust sich labende Junge durch seine Beute in Schrecken versetzt, ist mit großer Frische und Lebendigkeit dargestellt.

6) Vgl. Die „Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfordische Suppe, gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch in Rom. Karlsruhe, Velten 1834.“ — An diesem Büchlein voll Witz und Humor, das aber vielfach im Gedanken wie in der Form barock und toll ist, hat auch Genelli Antheil.

7) Carstens Leben und Werke von K. L. Fernow. Herausgegeben und ergänzt von Hermann Riegel. Hannover, Rümpler 1867.

8) Ueber den durch unliebsame Erfahrungen getrübten Aufenthalt in Karlsruhe ließ sich Schwind wiederholt mit scharf ironischem Tadel insbesondere gegen Schnorr und Genelli aus, ob stets mit Fug und Recht, sei dahingestellt.

9) „Die Donau mit ihren Nebenflussen.“ Oelbild im Besitz des Baron A. F. v. Schack in München, dessen Galerie zahlreiche Märchenbilder des Künstlers und bekanntlich auch die Hauptgemälde Genelli's zu sehen sind.

10) Die Uebersiedlung von Karlsruhe nach Frankfurt a. M., wo Schwind vor dem Eschenheimer Thore sich ein Haus erbaute, fand gegen Ende Mai 1844 Statt. Holland, S. 103.

11) Dieselbe unmotivirte Geringschätzung Lessing's erneuert sich in dem folgenden Schreiben vom 1. Juli und in dem von Holland S. 106 (vgl. auch S. 112) mitgetheilten Briefe vom 29. Septbr. 1844, wo es heißt: „Lessing wird nach Frankfurt ziehen — mir gleichgültig, aber möglicherweise für die Kunstwirthschaft schädlich. Er wird sich wundern, seine Kunst bei sämmtlichen jungen Leuten discreditirt zu finden und das von Grund aus.“ — Stadel'sches Kunst-Institut Nr. 369.

12) Der als Kupferstecher namentlich für Genelli thätige Hermann Schütz, mit diesem, Schwind und Platen befreundet.

13) Landschaftsmaler Albert Zimmermann.

Carlsruh, 28. Juni 1843.

Verehrter Freund!

Ich habe schon an Ihrem Briefe eine solche Freude, daß ich die Zeichnung [1] gar nicht erwarten kann. Ich finde den Gegenstand einzig und Sie haben gewiß die rechte Art angewendet. Dießmal bin ich der Käufer, weil Sie es denn schon errathen haben, und wünschte nur, ich könnte beiläufig dem Werthe Ihrer Zeichnung nahe kommen. Aber unser einer hat eben auch nicht viel. Angenehm wäre es mir, und ich habe deßwegen ein schlecht verhülltes Inkognito angenommen, wenn Sie mir einen Preis machten. Jedenfalls nur auf die Post damit, und wenn es möglich wäre, die zwei von Merz gestochenen Hexenblätter [2] auch.

Daß Sie sich und andere für den Rhein intressiren, freut mich nicht wenig. Es ist ein schweres Ding und bin noch keineswegs damit im Reinen. Wie ich es bin, schicke ich eine Durchzeichnung nach München.

Der König von Bayern sah mein Freskobild [3] an und bezeigte sich sehr befriedigt. Das hindert aber nicht, daß ich bei dem hiesigen Hof in der glänzendsten Ungnade bin. Den Musen und Grazien sei Dank, ich arbeite doch mit mehr Freude als je an den kleineren Bildern, die ich noch zu machen habe, und glaube das Freskomalen nach und nach zu einer Art Leichtigkeit zu bringen. Wie es in Deutschland gewöhnlich ist, werde ich es aufgeben müssen, wo ich es mit nicht geringer Anstrengung erlernt hätte. Mag's sein, ich kann's nicht ändern. Ich habe im Plan, im Frühjahr mit Weib und Kind, welches übrigens noch immer nicht da ist, nach Rom zu gehen und zwei Jahre dort zu bleiben. Das ist eine andere Luft als die Karlsruher. Ueber die Trinkhalle ist entschieden, daß Goetzenberger zwei Bilder entwerfen soll! Das ist was sauberes. Eine colorirte Zeichnung wird gewünscht vom Obstl. Eberl in Rastadt, Festungs-Erbauer, Tiroler und sinnvoller Kunstfreund, aber nicht stark bei Gelde. Haben Sie einmal Zeit und Lust eines von den homerischen Blättern zu coloriren, so wäre es vielleicht mitzunehmen. Vom Sommer spüren wir auch noch nicht viel, brauchen aber doch nicht zu heitzen. Von Schnorr freut mich sehr, daß er Ritter Curt [4]) nicht über die Achsel ansicht. Hier hängt er hinterm Ofen, daß man ihn kaum sehen kann. Kunstgeschichte — weiter nichts. Der Viehmaler mit dem Schimmel ist gut. Es giebt deren, die es für lächerlich halten, Gedanken zu haben.

An Schütz möchte ich gerne schreiben, ob aber die Post ein Grille zu finden weiß, steht dahin. Er wird wahrscheinlich gar nichts thun als deklamiren.

Leben Sie recht wohl, empfehlen Sie mich Ihrer Frau und unsren Freunden, und lassen mich bald möglichst in Besitz jener prächtigen Idee gelangen. In Gedanken zeichne ich schon auf Stein. Es ist doch immer ein Stück Wiedersehen, wenn ein Brief oder gar eine Zeichnung kommt.

Ihr aufrichtigster Schwind.

1) „Amor, der erste der Götter, ein Sohn der Nacht, einigt durch Musik die uneinigen Elemente.“ Gest. v. Johann Burger.

2) Am 5. Febr. 1843 meldete Genelli einem Freunde, daß er in 2 Monaten mit den Hexen-Situationen fertig sei: „8 Blätter sind fertig und zehn sollen es werden. Der Kupferstecher Merz hat bereits zwei davon gestochen.“

3) „Die Einweihung des Freiburger Münsters unter Berthold von Zähringen,“ das Hauptbild in der Vorhalle des Akademiegebäudes zu Karlsruhe.

1) Vgl. Holland, S. 96, Anm. 3 u. S. 104. — Dieses vorzügliche Werk nach Goethe (Kunsthalle zu Karlsruhe Nr. 340) wurde 1847 von Thäter gestochen. (Kunstblatt 1848, S. 235.) Der Ankauf des Bildes war von hoher Seite, „weil es das deutsche Element zu stark betone" abgelehnt. Der Großherzog von Baden erwarb es darnach und veranlaßte den Künstler zur Uebersiedlung nach Karlsruhe, wo neue Aufträge seiner harrten. Ueber die technische Ausführung des Bildes sprach sich Genelli sehr anerkennend aus.

Carlsruh, 29. Oct. 1843.

Ihre Betrachtungen, verehrter Freund, über die niederländischen Bilder sind mir aus der Seele geschrieben. Obgleich ich sie nicht gesehen habe, sehe ich doch den Jubel, den sie erregen und da frage ich die Leute in Gedanken, warum sie denn, wenn ihnen Colorit so sehr imponirt, nicht außer sich gerathen, wenn sie Bilder von Paul Verones sehen, von Raphael und Michelangelo gar nicht zu sprechen? und dann weiter, ob sie sich denn gar nicht veranlaßt sehen nachzudenken, ob die Umstände, unter denen eine solche Ausbildung möglich ist, uns armen zerstreuten deutschen Robinsonen gegeben sind? Zwanzig Jahre läßt man uns brach liegen und dann sollen wir Wunder thun, ein Publikum entzücken, das den Kopf voll Forderungen hat, die die Natur andern Nationen gestellt hat. O Deutschland, das du immer für das begeistert bist, was dich nichts angeht! Daß übrigens, was Colorit betrifft, etwas geschehen muß, ist gewiß. Ich für meine Person brenne vor Begierde etwas darin zu leisten. Ich habe mich mit den Fresko-Arbeiten möglichst geplagt und wäre mit den letzten Sachen zufrieden. Dafür darf ich aufhören und kann 4 Jahre für versäumt ansehen — das macht mich aber nicht müde, im Gegentheil hab ich das angenehme Gefühl wieder erlangter Freiheit und Muße. Zwei Aufträge für Oehlbilder habe ich mit vollem Eifer ergriffen als eine gute Gelegenheit meine Kräfte in diesem Fach, dem ich mich jetzt ganz widme, zu prüfen. Ich habe mich ganz auf mein Haus beschränkt, lasse Niemand in mein Attellier, welches aus einem kleinen Zimmer mit einem Fenster besteht und schaffe, was nur immer möglich ist. Das Gefühl des viel versäumt habens ist zu lebendig, als daß ich Rast und Ruhe haben könnte. Sie sehen, daß selbst biß in diesen Brief herein mich das Getreibe verfolgt, aber ich kann's nicht ändern. Ist einmal etwas gethan, und bin ich von hier fort, so will ich auch wieder ausrasten und denken. Mit großem Bedauern habe ich schon früher von der Krankheit Ihrer Frau Gemahlin gehört. Gott sei Dank, daß alles wieder gut ist. Ein solcher Fall würde mich ohne Zweifel auch auf's trockne setzen. Hat sich Ihre Familie vermehrt?

Der Rhein ist etwas in den Hintergrund gedrängt, wird aber nach München kommen. Ci vole danaro, um das große Ding anzufangen. Das größere jener Bilder, das ich eben zeichne, 5 Schuh hoch 3 breit, ist komischer Natur. Gnomen haben über Nacht einen steilen Fels hinan einen Weg gebahnt und schlüpfen in ihre Höhle, während ein Rittersmann, dem sie den Gefallen gethan, zur Burg hinaufreitet, wo ihn seine Geliebte, der Preis des Wagestücks, empfängt. Es sind etliche 20 Figuren [1]).

Wenn sich die Begebenheit im Kaulbachischen Studium bestätigt, soll es mich sehr freuen. Vielleicht können Sie es erfahren.

Bei List frage ich mich auch manches. Es ist kein Zweifel, daß der Mensch auf dem Clavier Wunder thut. Aber welche Ehren gebühren verhältnißmäßig denen, die in der Musik Wunder gethan haben? Wäre von Ideen bei ihm die Rede, würde der Beifall kein so lärmender sein, denn die Zuhörer würden mehr geistig als nervig angeregt sein und mithin keine Disposition zu solchen Extravaganzen haben. Die Hexen habe ich noch immer, aber es will nichts gehen. Im Augenblick soll ein Angriff auf A. gemacht werden, der aber die Zeichnungen nicht zu sehen kriegt als auf Ihr comando. Lassen Sie mir's nur noch 14 Tage, dann folgt Bericht.

Leben Sie recht wohl und nehmen Sie vorlieb. Ich habe Verdruß mit dem Architrav, und eben zwischen diesen Brief hinein einen anmuthigen Zettel beantwortet. Hohl die Kerle alle der Teufel. Niemand soll froher sein als ich, wenn ich aus dieser von oben biß unten unzuverlässigen ordinären badischen Wirthschaft draußen bin. Ihrer Frau Gemahlin meine und

meiner Frau besten Empfehlungen. Allen Freunden Grüße. Was macht Zimmermann? Von ganzem Herzen Ihr Freund Schwind.

1) Ueber diese Darstellung der Sage von dem Ritter Kuno von Faltenstein schrieb Schwind am 17. Decbr. 1843 an Genelli (bei Führich, S. 38, bei Holland, S. 101, A. 1):

„Mein jetziges Bild, obwohl der Gegenstand höchst verrückt ist, macht mir die größte Freude. Ich mache gern Bäume und Felsen und alte Mauern — und dergleichen habe ich genug darauf, auch einen ganz gerüsteten Kerl zu Pferd — was thut's? Man muß machen, wie einem der Schnabel gewachsen ist." Von A. Göbel, einem Schüler Schäfer's wurde das Bild später gestochen. Nachdem Genelli das Originalgemälde im Münchener Kunstverein 1844 gesehen hatte, schrieb er darüber einem Freunde am 14. Okt. 1844: „Von Schwind sah ich neulich ein gar originell erfundenes und gemaltes Bild, was mich sehr ergötzte. Das Bild stellt Gnomen dar, die einem Rittersmanne einen Weg auf einem ungangbaren Felsen gebahnt haben, damit er zu seiner Dame gelangen kann, die ihn, der nun heiter zur Burg hin aufreitet, voll Freude empfängt. Die Sonne geht auf, das Zwergenvolk aber entweicht. Als Künstler ist Schwind gewiß ein Original, was nur verteufelt Wenigen zu sein vergönnt ist."

Carlsruh. 15. Jan. 844.

Lieber Freund!

Dießmal plage ich Sie. Ich weiß, daß unser Freund Schaller [1]) krank ist und habe gar keine Nachricht von ihm. Sie sind wohl so gut, ihn zu besuchen, ihm den Einschluß zu bringen, der aber keine Eile hat gelesen zu werden, und mir, wenn er es nicht selbst kann, mit zwei Worten von seinem Befinden Nachricht zu geben. Aber recht bald.

Ihr Brief ist leider nicht erheiternd, und nur eines darin erquicklich, daß Sie immer obenauf sind. Frizzoni hätte gewiß etwas bedeutenderes bei Ihnen bestellen können, aber so schöne Kinder von Ihnen gezeichnet [2]), bleiben immerhin ein sehr wünschenswerther Besitz. Mir gegenüber scheinen Sie auf der Welt zu sein, mich mit Ihren Werken und Ihren Wünschen in meine bescheidenen Gränzen zurückzuweisen. Ich werde es erleben, daß Sie bei aller Freundschaft für mich zu dem Rhein werden die Achseln zucken müssen und mir rathen, von solchen Dingen lieber wegzubleiben. In drei Wochen denke ich wieder in München zu sein. An Gärten und Villen denke ich lange nicht mehr, wohl aber alles Ernstes, wenn ich mich noch einige Jahre herumgeschlagen habe, an ein kleines Haus in einem Ort, wo ein Kloster ist, mit Bibliothek, Orgl, Jagden und schöner Gegend, Wiesen für ein Paar Kühe, Garten für Kraut und Erdäpfel, und wenn's recht gut geht einen alten Schimmel, der mir die Leber zurecht schüttelt. Ich wäre im Stande, dann nichts zu machen als Miniaturen wie „der wunderliche Heilige" und solches Zeug. Mein Luxus wären Zeichnungen von Ihnen [3]). Jetzt aber führe ich ein Leben, wie ich es noch nie aufgeführt habe. Ich arbeite wie im Taglohn, und habe gar keinen Umgang außer meiner Frau, die eben gar gut und heiter ist. Der Trahn ist ein gutes Material, und man muß sich nur nicht davor fürchten, so geht's. Sie werden auch dieses Meisterstück zu sehen bekommen. Die Frankfurter bestellen mir ein Bild und zwar einen Stoff aus der deutschen Geschichte [4]). Drei Kinder mit einem Kirschenzweig wären vielleicht ein besserer. Glücklicherweise bin ich mit einem starken Patriotismus behaftet. Die belgischen Bilder habe ich gestern gesehen. Man muß noch andere Dinge sehen als die und sich nicht irre machen lassen [5]). Ich fürchte, wenn ich sie öfter sehe, werden sie mich langweilen. Bei alledem sind diese Maler aber um ihre glücklichen Umstände zu beneiden. Leben Sie recht wohl, und nehmen Sie mir meine Bitte nicht übel. Lassen Sie mich bald was hören, und auch daß Sie wieder Lust haben etwas zu machen. Ihrer Frau Gemalin die besten Empfehlungen von mir und meiner Frau.

Ihr Freund von ganzem Herzen M. Schwind.

1) Ludwig Schaller, Bildhauer; von ihm ist das Herder Monument in Weimar 1845—50 ausgeführt.

2) In den dreißiger Jahren kaufte Federigo Frizzoni in Bergamo eine sorgfältig ausgeführte Bleistiftzeichnung von Genelli, die Gruppe seiner Kinder, Gabriele, Anna und Camillo, die beiden letzteren um einen Kirschenzweig streitend. Ein zweites, dieser Zeichnung genau entsprechendes Original besitzt Frau C. Genelli in Weimar.

3) Aehnliche Wünsche oder Absichten verlauten in einem Briefe vom 7. März 1846, vgl. Holland S. 109: „Für mich ist eine schöne Frescoarbeit im Antrag, kommt sie zu Stande, so bleibe ich hier —

wenn nicht, gehe ich entweder nach Berlin oder auf's Land und mecänire [3] mir mittelst ein Paar Kühen und einem Erdäpfel Acker höchst selbst. Sie sind dann hoflichst auf einen Sommer eingeladen." Ein anderes Mal versichert er, daß er sich schon stark nach einem Winkel umsehe, auf den er sich seiner Zeit zurückziehen und dem ganzen Kunstgetriebe sein Kompliment machen könne.

4) „Der Sängerkrieg auf der Wartburg." Stadel'sches Kunst Institut Nr 362. – Bereits im Jahre 1838 hatte Schwind von Wien aus eine auf den Wartburgkrieg bezügliche Komposition an Julius Schnorr geschickt, woran dieser Allerlei auszusetzen hatte In Folge des Frankfurter Auftrags bearbeitete er den Gegenstand von Neuem und schrieb am 29 September 1844 an Genelli, daß der Karton bis auf einige Figuren fertig sei. „Wäre das Ding doch großer! und doch mache ich mich gefaßt, ein Jahr lang daran zu bürsten" Das Bild, dessen kunstlerischer Werth weniger in der technischen Ausführung als in der Komposition liegt, wurde 1846 beendigt.

5) Vgl. Schwind's Bemerkungen uber die moderne naturalistische Kunsttechnik der Belgier in einem späteren Briefe 18. März 1844. Führich, S. 79.

Frankfurt den 1. July 844.

Liebster Freund! Lange hat mir nichts so weh gethan, als daß die Mannheimer Arbeit zu Wasser wurde. Wenigstens muß ich das annehmen, da keine Antwort mehr kam. Man muß es aber hinnehmen wie die ganze Zeit und weiter sehen, was zu machen ist. Ihre Bilder wird mir schon eine große Freude sein zu sehen, und sollte es mir gelingen, sie zu verkaufen, so wäre das gar schön. Der Kunstverein zalt kein Porto, so viel ich weiß, also schicken Sie's nur an mich. Passavant, der viel zu sagen hat, ist in München, V. ist eine Schlafhaube. Sagen Sie mir aufrichtig, warum setzen Sie sich nicht mit dem Münchner Kunstverein [1] auf den Fuß, daß Sie da alle Jahr ein Bild verkaufen? Hohl die Kerls der Guckuk, wenn sie darnach sind, aber warum das Geld laufen lassen? Ich kann mir kaum denken, daß das Schiedsgericht aus lauter solchen Haiden sollte componirt sein, daß man nicht froh wäre, etwas von Ihnen zu bekommen. Versäumen Sie wenigstens nicht, die Sachen auszustellen. Das ist aber Ihre Sache, von mir können Sie überzeugt sein, daß ich die Bilder mit offenen Armen empfange, und alles mögliche thun werde sie an den Mann zu bringen. Die Hexe habe ich hier angekündigt. vedremo.

Ich selber bin also drei Monate hier. Ich soll für das Institut den Sängerkrieg auf der Wartburg malen, es waltet noch eine kleine Differenz über den Preis ob. Der Rhein wäre mir lieber gewesen, aber da heißt es, er sei für Freskofarbe. Ich werde ihn schon noch machen. Gemacht habe ich eine Composition Kaiser Conrad III. vorstellend, der den h. Bernhard auf den Schultern aus dem Gedränge trägt [2]. Das war auch zu couragirt. Den wunderlichen Heiligen [3]) habe ich wieder gemacht und zwar etwas größer als die erste Zeichnung, die ich nach Triest verkauft habe. Sie war in Düsseldorf ausgestellt und man behauptete in dieser Art nie etwas vollkommneres gesehen zu haben — nichts desto weniger fand sie keinen Käufer. Alsdann habe ich um doch etwas zu thun, und unfähig noch etwas neues anzufangen, dieselbige Sabine von Steinbach in Oehl zu malen unternommen [4]), es ist fast fertig. Nehmen Sie mir's nicht übel, aber ich sehne mich sehr aus dem Trubl heraus, und thue das mögliche, um etwas hinter mich zu bringen und den bewußten Bauernhof zu verdienen. Eine Zeichnung vom Ritter Curt ist in Dresden gekauft worden um 1200 fl. (die aber erst im nächsten Jahre bezalt werden.) Thäter soll sie als Vereins-Geschenk stechen. Millionäre kommen nach der Summe zu mir, sind entzückt, fragt aber auch keiner, was dieses oder jenes koste. Vor der Hand kann ich zufrieden sein. Biß nächsten Herbst oder im Frühjahr 46 hoffe ich hier wieder flott zu werden. Den Sängerkrieg freut mich zu machen und so wird's gehen. Ende des Monats erwartet man den großen Lessing. Wie werd' ich da herumkommen! Alle Tage entdecke ich neue Laster an seinen Bildern, und der Heidenkerl freut sich darauf, mich kennen zu lernen. Morell [5]) grüßen Sie ja bestens. Nicolini's [6]) Werk werde ich mir gleich zu verschaffen suchen. Für Ihren Antheil an meinen Cartons vielen Dank. In ein Paar Wochen kommt ein Bild nach München. Wünsche, daß es Ihnen Vergnügen macht.

Im Ganzen ist es hier doch 100 Mal besser als in Carlsruh, in München wäre es freilich noch ganz anders, aber Sie wissen — Schicken Sie also nur das fertige Bild alsobald, vielleicht kann dann die Orestia [7]) vorgenommen werden. Leben Sie recht wohl und haben Sie Dank, daß Sie geschrieben haben. Ich war ganz stumm geworden über den Mannheimer Schrecken

Die Frau dankt für Ihre freundlichen Grüße. Zusammen empfehlen wir uns Ihrer Frau Gemalin und wünschen alles Glück und Heil.

Ihr aufrichtiger aber vor der Hand etwas niedergeschlagener

M. Schwind.

adr. im Städlischen Institut.

1) Genelli war Mitglied des Münchener Kunstvereins und stellte auch während eines Zeitraumes von 20 Jahren seine Werke aus, ohne dadurch wesentliche Erfolge und eine allgemeine Anerkennung zu erzielen.

2) Führich, S. 122, wo irrthümlich Konrad II. genannt wird.

3) Bereits in den zwanziger Jahren entstand die von Cornelius beifällig aufgenommene Aquarellzeichnung „Der wunderliche Heilige"; 1835 die erste, 1844 die zweite sorgfältige Ausführung, die letztere für den Geh. Rath v. Schwind in Wien. Vgl Müller, S. 45, 252. Holland, S. 120.

4) Zur Verherrlichung der Bildhauerkunst hatte Schwind im Jahre 1839 im Treppenhause des Akademie-Gebäudes zu Karlsruhe die Gestalt der Sabina von Steinbach (häufig, doch irrthümlich die Tochter des berühmten Erwin von Steinbach genannt), wie sie ihre am Straßburger Münster befindliche Statue der „Synagoge" meißelt, dargestellt. — Das im Briefe erwähnte Oelbild erwarb Fr. Metzger in Karlsruhe. Holland, S. 101—102, Anm. 1.

5) Dr. Giovanni Morelli, Senator des Königreichs Italien, jetzt in Mailand ansässig.

6) Giovanni Battista Niccolini, dramatischer Dichter.

7) Die lang gehegte Absicht Genelli's, die Orestia in etwa 14 Kompositionen künstlerisch zu behandeln, ist nicht zur Ausführung gelangt.

Frankfurt, 17. Merz 845.

Sehr verehrter Freund!

Seit ich weiß, daß Sie auf das Aussehen der Schrifft aufmerksam sind, schneide ich so lang Federn, biß alle nichts nütz sind. Gestern hatte ich endlich eine Conferenz mit Radowitz, deren hoffnungsvolles Resultat ich Ihnen gleich berichten will. Er sagt a) er hätte mir nicht geschrieben, weil er immer auf dem Sprung gewesen hieher zu kommen und lieber mit mir gesprochen. b) Versprach er mir, daß er alles aufbiethen wolle, den König zu einem ersprießlichen Schritt gegen Sie zu bewegen, und das aus aufrichtiger Entzückung über Ihre Arbeiten. c) Sey er gerne bereit zu schreiben und einen Brief von Ihnen einzubegleiten, könne uns aber versichern, daß das zu gar keinem Resultate führen würde. Wir möchten ihm zutrauen, daß er wisse, wie man es anstellen müsse, um zu Ende zu kommen — den König zur rechten Stunde sprechen, und zwar so, daß auf den ersten Anlauf alles fertig sei. Im May oder Juny würde er mit ihm zusammenkommen, würde mir schreiben und wünsche eine Reihe von Fragen von mir beantwortet, um auf alles gerüstet zu sein. Er meint, man könne entweder einen tüchtigen Auftrag oder eine Berufung nach Berlin mit einem Gehalt beantragen. Jetzt sein Sie so gut und schreiben Sie mir, was Sie darüber denken. Sie haben an Radowitz einen sehr warmen protectore und daß er beim König etwas vermag, ist bekannt. Ich sagte ihm auch, daß Wagen dem König die Hexe gezeigt und welche Antwort darauf erfolgte. Wie sehr sich R. für Sie interessirt, zeigt seine Replik „Es handelt sich nicht um die Richtung, sondern um das Talent." Das wäre also so weit gut.

Würden Sie uns noch etwas von Ihren Compositionen anvertrauen, um es der Majest. zu zeigen, wo möglich etwas gefärbtes [1]. Da Sie die Hexe nicht nothwendig zu brauchen scheinen, setze ich Ihre Erlaubniß voraus, sie noch 3 Wochen zu behalten.

Von mir zu reden habe ich bereits einen Flügl vom Sängerkrieg untermalt. Wäre der Carton nicht so sehr schlecht ausgefallen, hätte ich ihn nach München geschickt. Ich kam aber, da eine alte Composition in eine neue verwandelt werden muß, in ein so fatales ändern und flicken, daß mir die Geduld ausgieng. Ich bin begierig, wie man eine Arbeit aufnehmen wird, die weder in italienischer noch in niederländischer Sprache vorgetragen ist. Namentlich habe ich für die letzte gar keinen Löffel. Im May, wenn das Ding untermalt ist, will ich einen kleinen Ausflug nach Dresden machen, um wieder einmal etwas recht gutes zu sehen. Ich bin begierig, was Haertl hervorbringen wird. Die Pariser Reise muß biß übers Jahr verschoben werden, da ich doch auch nach London möchte und im Herbst daselbst gar nichts zu sehen ist [2].

Frau und Kinder sind wohlauf. Gestern Abends dachte ich viel an Sie. Ich war in einer großen Gesellschaft, wo nebst andern guten Dingen auch die Scene des Orpheus gesungen wurde, von der Ihnen die Paar Bruchstücke, die ich singen konnte, Vergnügen machten. Dießmal war ich nicht Orpheus, sondern eines der Gespenster, die ihm Anfangs trotzen und zuletzt von seinem Gesange erweicht werden. Ich kam erst um 2 Uhr nach Hause. Dieß und das schändlichste Wetter der Welt, Schnee, Regen, Wind, Glatteis und Nebl helfen mit, diesen Brief, den ich aber doch nicht aufschieben will, möglichst verwirrt zu machen. Nebst dem Sängerkrieg habe ich übernommen! Allegorische Dinge zur Geschichte des Erzherzog Carl[3])! Können Sie sich so was denken? und ich mache es mit vielem Interesse, es werden gegen 50 Stück. Kennen Sie Tristan und Isolde? Dazu soll ich eine ähnliche Decoration machen[4], wie das Niebelungen-Lied von Schnorr. Ich arbeite wieder recht gerne, in dem verteufelten Carlsruh war mir schon alles verleidet. Der Rhein ist doch unter aller Kritik gezeichnet, läßt sich aber verbessern. Wenn wir's noch dahin bringen, daß Ihr König das seinige thut, und ich erwarte das beste, dann habe ich meine besten Tage. Frankfurt ist eine ganz plausible Stadt, und ich fasse nach und nach wieder das Zutrauen zu mir, daß ich was zu Stande bringen könnte, was die Möglichkeit in der Malerey etwas erweitert. Radowitz theilte mir die Idee des jüngsten Gerichts mit, wie sie der König von Cornelius ausgeführt haben will — das hätte ich nicht erwartet — und wünschte nur C. hätte Courage genug es von sich auf Sie überschreiben zu lassen. Dieses traurige componiren und von andern ausführen lassen schneidet dem Gedeihen der Kunst die Sehne ab. Es wird so weit kommen, daß die lächerliche Lage zur Tagesordnung wird, in der ich mich befunden, als ich für Hohenschwangau Compositionen liefern sollte, um sie von Leuten, denen nichts einfiel, verballhornen zu lassen, und in München Schwanthalerische Compositionen ausführen sollte. War das eine andre Zeit im Stand als unsere? Ihrer Frau und Kindern alles Schöne von der meinen und Ihrem Freund

Schwind.

1) J. M. v. Radowitz war von 1842—45 außerordentlicher Gesandter bei den Höfen zu Karlsruhe, Darmstadt und Nassau. Seine Bemühungen, Genelli die durch jugendlichen Uebermuth verscherzte Gunst des Königs von Preußen wieder zuzuwenden, blieben so fruchtlos, wie die Fürsprache von Cornelius, des Grafen von Ingenheim u. A. Das hohe Verdienst, dem genialen, so schwer geprüften Künstler einen sorgenfreien Lebensabend gewährt zu haben, gebührt lediglich dem Baron A. F. v. Schack und dem Großherzoge von Sachsen.

2) Nicht eher als im April 1856 reiste Schwind in officieller Sendung zur Ausstellung nach Paris und ebenso im Sommer 1857 nach England. Eine ausführliche, lebendige, originelle Schilderung der auf der letzten Reise empfangenen Eindrücke findet sich bei Führich, S. 72–79.

3) Die trefflichen Randzeichnungen und allegorischen Titelblätter (ungefähr 30, bei einigen ist Schwind's Autorschaft fraglich) zur Geschichte des Erzherzogs Carl von Oesterreich, geschildert von E. Duller. Wien und Pesth 1847.

4) Vermuthlich nur als Skizze im Besitz der Frau Louise v. Schwind in Karlsruhe.

Frankfurt, 29. Junj 1845.

Sehr verehrter Freund!

Gratulire von Herzen zu dem Verkauf des Wüstlings[1]). Es ist wichtiger als es vielleicht auf den ersten Anlauf aussieht, daß endlich einmal eine solche selbstgedichtete Bilderreihe in den Kunsthandel eingedrängt ist. Einmal anerkannt muß diese Gattung, in der Sie einzig sind, in Schwung kommen. Zwei Dinge muß ich Ihnen dringend an's Herz legen, auf die Gefahr hin, daß Sie ein böses Gesicht machen. Erstens, um allen Bedenklichkeiten des Königs von England zuvor zu kommen, wäre es räthlich sich die Erlaubniß zu erwirken, ihm die Sache zu dediciren, wofür er, wenn er honorig ist, auch noch dankbar sein muß. Alsdann nutzt alles nichts, Sie müssen handeln lassen von den allzu flachen Zehen ha! ha! und gewissen Ermelfalten an der Achsel[2]). Das sind die wichtigen Klagepunkte, hinter denen sich die instinktmäßige Abneigung gegen das Eminente verbirgt. Sie können jenem Pack nichts ärgeres anthun, als wenn Sie so Kleinigkeiten bei Seite schaffen. Es kostet Sie einen antiken Fuß um 30 Xr. Das ist alles. Wegen des Stiches dürfen Sie außer Sorgen sein. Goebl ist von Ihren Arbeiten begeistert und geht mit aller denkbaren Sorgfalt und Ueberlegung an's Werk[3]). Seine Be-

trachtungen über die zwei Platten von Merz sind höchst interessant. An Schütz habe ich geschrieben, ob er wünscht dabei einzutreten, habe aber noch keine Antwort

Sie werden lachen, wenn ich Ihnen sage, daß wir Sie in Dresden als Professor placiren wollten[4]). Ich habe ein wahres Meisterstück von Brief geschrieben, daß mir bald einen tüchtigen Verdruß zu Stande gebracht hätte. Hänl, der ihr wackerer Freund ist wie immer, sagte gleich es gienge nicht, und eine kurze Anwesenheit in D. überzeugte mich, daß Sie ganz recht haben, dergl. nicht zu wünschen, denn Sie würden in ein Paar Monaten davon laufen oder unglücklich sein. Jetzt ist die Rede von mir. Da ich aber nichts dafür thue, glaube ich es wird sich ein wohlfeilerer Sachse finden.

An meinem Bilde übermale ich jetzt, kann mich aber nicht recht dreinfinden, es wird mir alles zu zahm. Die Sachen zur Geschichte des Erzherzog Carl, die ich nebenher mache, intressiren mich. Es sind Allegorien auf höchst unmögliche Gegenstände als: Die Militair-Dienstzeit wird auf 14 Jahr herabgesetzt. Der Reichstag will dem Erzh. ein Monument setzen u. dgl. und es geht am Ende doch.

Mit jenem Kunsthändler möchte ich contrahiren die Herausgabe der Geschichte von den 7 Raben[5]), die ich mich entschließen würde, selbst zu lythographiren. Es wäre gleich wieder eine gezeichnete Erzählung und könnte beitragen, die Gattung in Gunst zu setzen. Ich denke jetzt schon daran, von welcher Seite gesorgt werden wird, diese Erfindung breit zu treten und zu caritiren. Darauf muß man gefaßt sein. Von einer Reise des K. v. Pr. höre ich immer nichts. Radowitz wird nicht vergessen, darauf kann ich mich verlassen.

Wenn Sie Schaller sehen, mahnen Sie ihn nebst vielen Grüßen, doch ja mir bald zu schreiben. Zimmermann wäre vielleicht so gut mir ein bei Förster befindliches Buch mit Compositionen mit her zu bringen.

Frau und Kinder sind wohlauf. Der Pallast kommt aus der Erde heraus — die Schulden auch. Aber ich brauche ein Attellier, und die Miethen sind hier fürchterlich.

W. empfiehlt sich. Ich freue mich für diesen wackern Mann, obwohl ich ihn beneide, daß es ihm gelungen ist, einen leidlichen Handel für Sie einzuleiten. Leben Sie recht wohl, empfehlen mich und die meinigen Ihrer Frau Gemahlin und grüßen alle Freunde

von Ihrem aufrichtigen

M. Schwind.

1) „Aus dem Leben eines Wüstlings." Gezeichnet von Bonaventura Genelli Lithographirt von Georg Koch. 18 Tafeln mit Erlauterungen. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1866. — Genelli hat den großartigen Cytlus 4 Mal gezeichnet. Das erste Exemplar, im Febr. 1840 beendigt, kaufte 1841 der Prinz-Gemahl Albert von England; das zweite Exemplar, von dem nur noch 8 Blatter im Städel'schen Kunst-Institute beisammen sind, war fur den Kunsthändler Mettenius in Frankfurt a. M bestimmt. Das dritte Exemplar, welches das Vorbild fur den von Brockhaus angekauften, in den Jahren 1850–56 gezeichneten Cytlus wurde, erwarb der Kunsthandler Börner in Leipzig. – Schwind's Urtheil uber den Wüstling verlautet ungünstig bei Holland, S. 106, Anm. 1.

2) Kurz vorher ward Genelli brieflich am 21. Mai 1845 von einem guten Freunde auf diesen Fehler, der fruher an der Darstellung von „Gott Vater" wahrgenommen wurde, in folgenden Worten aufmerksam gemacht: „ . . . Die Vision des Ezechiel! sehr geeignet. Aber nehmen Sie um Himmelswillen einen andern Schneider an als den, der fruher die Garderobe ihres Gottvater besorgte. Ich spreche besonders von den unglückseligen Falten um die Schultern, wo sich der Aermel ansetzt Wenn Sie diesen Tadel übel nehmen, so wundern Sie sich nicht, wenn man Ihnen diese Falten übel nimmt. Das sind die Klippen (oder vielmehr der Meerschaum), woran Ihr ganzes Lebensgluck scheitert (?). Ich lasse mir es gefallen, wenn ein starker Mensch an starkem Hinderniß zu Grunde geht, es hat etwas Tragisches, etwas Großes, aber an solchen Kleinigkeiten zu stolpern und den Hals brechen, ist so traurig, daß es an's Gegentheil grenzt. Damit Ihnen solche Dinge nicht ferner passiren, füge ich hier den Schnitt des heiligen Rockes bei, der jedenfalls orientalischen Ursprungs ist und bitte Sie aus Theilnahme am Freunde sich so einen Rock machen zu lassen. So bekommen Sie die schönste Form um die Schultern und versündigen sich nicht ferner an Gott durch jene Schneidergestalten am Ansatz der Aermel. Ich würde es fur das schonste Wunder ansehen, welches der heilige Rock zu Trier ausubte, wenn Sie auch diesen Fehler ablegten."

3) A. Goebel hat nur Taf. III der Ausgabe „Frevelhaftes Betragen wahrend eines Gewitters" auf einem Separat-Blatte gestochen.

4) Sollte ihm Etwas für Genelli glücken, „mich wird's freuen als schabe es mir selber“, hatte Schwind kurz vorher geschrieben und daß diese Zusicherung keine inhaltslosen Worte waren, beweist das von Schwind an Rietschel gerichtete Schreiben, dessen Mittheilung wir der Frau Prof. Rietschel in Dresden verdanken.

Schwind an Rietschel: Frankfurt, d. 1. April 1845.

Lieber Freund Rietschl.

Wenn ich jetzt anfienge: Bei euch ist eine Professur leer, thue dazu daß ich sie bekomme, so irre ich mich nicht, Du würdest Dich tüchtig an den Laden legen. Nun habe ich aber in dieser Beziehung ein Anliegen daß mich wenigstens so wahr angeht, als handelte es sich um meine Person, und ich wende mich an Dich, nicht allein in meinem, sondern in gar vieler alter Freunde Namen, die der Meinung sind, meine Verwendung würde bei Dir nicht ohne Gewicht sein. Genelli wird sich um die Stelle bewerben. Zeichnungen Bilder werden geschickt und manche gute Stimme wird seine Bewerbung unterstützen. Sein Mitbewerber von München aus ist Jäger, den Schnorr auf das leidenschaftlichste unterstützen wird. Er ist ein geschickter junger Mann, aber auf eine solche Stelle gehören Leute von Namen, nicht solche die sich beinahe noch gar nicht selbstständig bewegt haben. Du warst in Carlsruhe schon verwundert über die Zeichnung aus dem Leben einer Hexe, wie wirst Du d'rein sehen, wenn Du Dich aus den neu'ren Zeichnungen überzeugen wirst, daß unser trefflicher Freund, trotz den übeln Verhältnissen, die jeden andern ganz zu Boden drücken würden, nicht aufhört Fortschritte zu machen. Es ist eine Schande für ganz Deutschland, daß ein Mann von so unglaublichem Talent, an der Grenze der äußersten Noth hinleben muß. Hat das sollen sein angeborenes Uebermaaß von Kraft, das sich oft wie Unbändigkeit mag ausgenommen haben, in die Gränzen der Friedlichkeit und Liebenswürdigkeit zurückführen, so könnte es jetzt immerhin ein Ende finden, denn von seiner sprudelnden Jugend sprudelt nur mehr sein Talent, und das in der schönen Begränzung des Studiums und der Bildung.

Kannst Du für Genellis Gesuch etwas thun, so erwirbst Du Dir ein Verdienst um die Kunst, und den Dank manches Freundes. Cornelius und Kaulbach an der Spitze wird Dir's lohnen. Laß Dir's an's Herz gelegt sein, als wüßte ich so warm und eifrig zu schreiben, wie es der Gegenstand verlangt, während ich leider nur einfach sage, thue es zum Vortheil der Akademie, zu unser aller Freude, und zu Deiner eigenen Ehre ....

Frankfurt a. M. im Städlischen Institut.

5) Bereits im Jahre 1830 hatte Schwind die erste Composition zu der Geschichte von den 7 Raben entworfen. 14 Jahre später griff er die Idee von Neuem auf und schildert brieflich am 29. September 1844 das Titelblatt genau der späteren Ausführung entsprechend, er hofft, „daß es der Form und den einzelnen Scenen nach etwas geben wird, das Leuten, die für Liebe und Treue und etwas „Zaubermacht“ Sinn haben, gefallen kann.“ Das im Jahre 1858 als Aquarell ausgeführte Gemälde, als eine Perle auf der Kunstausstellung in München 1858 gepriesen und seitdem durch mehrere Reproductionen allbekannt, befindet sich im Großh. Museum zu Weimar. Führich, S. 46. 80. — Holland, S. 54. 105–106. 185—190.

Frankfurt, 23. April 1846.

Sehr verehrter Freund!

Ich will mich allerbestens gegen die Nachrede verwahrt haben, als hätte ich daran gedacht Subscribenten zu pressen. Ich war im Gegentheil sehr bedacht, niemanden die Ehre eines Mitbestellers anzutragen, von dem ich nicht voraussetzte, daß er sich freut eine Arbeit von Ihnen zu besitzen. Es giebt Leute hier, die sich etwas damit dünken Ihre Arbeiten über die Achsel anzusehen, und die unter uns gesagt, sehr wahrscheinlich auch an M. gearbeitet haben, die sind ein wenig beschämt über den frischen Fortgang der Dantischen Subscription [1]) sowie auch M. andere Seiten aufzuziehen anfängt. Wollen Sie der Liste den Namen des Malers Ihle beifügen, der mich gestern drum angieng. Lassen Sie nur das erste Heft erscheinen, so stehe ich noch für einige.

Meine Berechnung hinsichtlich Berlins wäre sehr einfach. Cornelius abgerechnet, der ganz vom König in Beschlag genommen ist, befindet sich einem reichen Publicum und tüchtigen Kunstverein gegenüber auch kein einziger Maler, der etwas des Anschauens werthes zu Tage brächte. Da sollte man meinen, es ließe sich etwas verdienen. Andere Rücksichten sind freilich dagegen, vor allem die, daß ich lange genug unter dem Glück fürstlicher Aufträge geschmachtet habe und nichts sehnlicher wünsche, als mich mit meinen eigenen Geistes Producten durchschlagen zu können. Es ist zu traurig, wenn die halben Kräfte müssen verbraucht werden, um dem aufgetragenen Gegenstand eine malerische Seite abzuzwingen. Sie spüren schon ähnliches beim Dante, da denken Sie erst an die Einweihung des Freiburger Münsters u. dgl.!

In Dresden wären wir also glücklich durchgefallen. Jetzt wollen wir sehen, was in München geschieht und in Berlin, wo es auch leer ist. Ich meine Schraudolph wird daran kommen. Veit's Stelle ist und bleibt unbesetzt, und ich gestehe, daß ich wie ich das inwendige der Anstalt kenne, in Ohnmacht fiele, wenn ich eines Tages als Director aufwachte. Daß Sie Schütz nicht nach München ziehen können, beklage ich, denn in Frille geht er zu Grund. Meine größere Arbeit (der Sängerkrieg) geht jetzt zu Ende. Gott sei Dank habe ich meine Zeit wahrgenommen und 4 andere Bilder nebenher ziemlich weit gebracht, so daß ich eine Weile auftrumpfen kann. Kann ich sie verwerthen, so fange ich im Herbst den Rhein an, der mir sehr an's Herz gewachsen ist. Ich wollte, ich könnte ihn in München machen,

Mit Goebl's Stich werden Sie wohl zufrieden sein? Glauben Sie, daß Freund Schütz da mitmachen könnte?

Leben Sie recht wohl und erfreuen Sie uns bald mit dem ersten Heft. Wenn einmal alles im Gang ist, können Sie wohl an die Orestia denken. Alles Schöne an Ihre Frau Gemalin und Ihre allerliebsten Kinder von

Ihrem alten Freund

Schwind.

1) Die äußere Anregung zur artistischen Behandlung von Dante's Göttlicher Comödie ging zunächst von begeisterten Verehrern Genelli's in München aus. Am 31. Jan. 1846 wurde der Meister von M. Widnmann, G. Jäger, G. König, H. Merz, L. Lange und L. Schaller zur Besprechung eines ihm mitgetheilten, zweckentsprechenden Vorschlages aufgefordert. Die Kosten des Unternehmens sollten zunächst auf dem Wege der Subscription gedeckt werden. Das Werk erschien 1847 in Heften à 4 Blätter, später mit erläuterndem Text von Dr. M. Jordan bei Dürr in Leipzig.

2) Vgl. Anm. 3 zum 2. Briefe. — Holland, S. 100—101.

Neue Dokumente über Andrea Mantegna.

(Mit zwei Tafeln Facsimiles.)

Schaust du diese Bergesgipfel
Aus der Fern', so strahlen sie,
Wie geschmückt mit Gold und Purpur,
Fürstlich stolz im Sonnenglanze.

Aber in der Nähe schwindet
Diese Pracht, und wie bei andern
Irdischen Erhabenheiten
Täuschten dich die Lichteffekte.
(Atta Troll, Kap. XVI.)

Ticozzi und Gaye waren die Ersten, welche Dokumente veröffentlichten, die auf Andrea Mantegna und seine Zeit Bezug haben: Ticozzi im letzten Bande der von ihm besorgten neuen Auflage von Bottari's Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura [1]); Gaye im Carteggio inedito d'artisti [2]). Was Letzterer übrigens aus den Archiven von Mantua geschöpft, verdankt er der Mittheilung des Giuseppe Arrivabene.

Viele Jahre vergingen, bis Carlo d'Arco fortsetzte, was jene begannen und zwar in seinem zweibändigen Werke: Delle arti e degli artefici di Mantova [3]), welches die Frucht langer, sorgfältiger Studien ist. Er schildert in demselben die Genesis und Entwickelung der Kunst in seiner Vaterstadt und widmete besonders der Zeit des großen Mantegna alle Sorgfalt. Die werthvollsten Dokumente entzog er langjähriger Vergessenheit und gab somit den Mantegna-Forschungen neue Richtung und neuen Schwung. Bald folgte seiner Spur der gelehrte Franzose Armand Baschet, der sein Streben mit dem schönsten Erfolge gekrönt sah. Er fand über vierzig Briefe und legte das Resultat seiner Entdeckungen in der Gazette des Beaux-Arts nieder, Tome XX, 1866.

In diesen Publikationen liegt der Schwerpunkt für eine kritische Darstellung des Lebens und der Werke Mantegna's. Was Spätere suchten und fanden, füllte wohl Lücken aus, brachte jedoch nichts wesentlich Neues. Aber die Wissenschaft ist jedem dankbar, der ihr Baumaterial vergrößert, und das hat Willelmo Braghirolli, der gründliche Kenner der Mantuaner Archive gethan [4]), das bezweckt auch die Herausgabe folgender Briefe. Absichtlich änderte ich nichts an der oft fehlerhaften Orthographie und Satzbildung; man würde dadurch der damaligen Zeit ihren charakteristischen Stempel, den Dokumenten den Reiz der Naivetät nehmen.

Noch ein Wort über die Facsimiles. Nicht ohne Schwierigkeit ist es mir gelungen, Mantegna's Handschrift von derjenigen eines Schreibers zu sondern, nämlich durch Confrontation mit den Briefen des Marchese, der sie meistens diktirte und nur eigenhändig zeichnete. Diejenigen Briefe Mantegna's nun, die in der Handschrift mit denen des Marchese Lodovico stimmen, gehen offenbar auf dessen Schreiber zurück; die anderen auf den Meister selbst. [5])

---

1) 8 Bände, Milano 1822—1825.

2) 3 Bände, Firenze 1839—1840.

3) Mantova. 1857 Tipografia G. Agazzi. 1859 Tip. V. F. Benvenuti.

4) Im Giornale di erudizione artistica. Vol. I, Fasc. VII. Luglio 1872. Ich will nicht unterlassen Herrn Can. Braghirolli, wie Herrn Stefano Davari, cancelliere dell' archivio storico Gonzaga, auch öffentlich meinen Dank auszusprechen für die Liebenswürdigkeit, mit der sie meine Arbeiten in Mantua unterstützten und förderten.

5) Der facsimilirte Brief Mantegna's ist bei Baschet, Seite 331, abgedruckt und commentirt; vom Marchese gebe ich nur die Unterschrift, Isabellen's Brief hat keine historische Bedeutung.

I.

Il marchese Lodovico Gonzaga ad Andrea Mantegna.

Dilecte noster. Havendo visto quanto per la tua me scrivi de quelle injurie te sono facte che ve dispiaceno summamente et havemolo per male quanto dire se possa. Et perche nui lunedi proximo piacendo a dio se trovaremo a Mantua non te rinceresca havere un pocho de pacientia de quella facenda del sarto che ha guasto quello zupone [a], perche cometteremo la cosa a persona che la intendara summariamente et non te manchara de ragione e lassa questo carico a nui.

Gonzagae VI Augusti 1470.

Andree Mantegnie pictori. Il Marchese di Mantua.

a) la giubba, il giubbone.

Dieser Brief bezieht sich auf den Streit Mantegna's mit einem Schneider, der ihm das Zeug verschnitten. Es ist charakteristisch, daß der Künstler um solcher Bagatellen willen an seinen Herrn schrieb. Die Anklage-Epistel habe ich nicht gefunden; es geht jedoch nicht gerade viel damit verloren. Vielleicht würde aus ihr erhellen, daß wir es mit dem Hofschneider zu thun haben, den der Marchese selbst Andrea empfohlen hatte, und der ihn nun ungenügend und unpassend bediente. Man kennt den dummen Dünkel der Hof-Lieferanten und Lakaien.

II.

Lodovico Gonzaga al Cardinale Francesco suo figlio.

Reverendissime. Havendo questa mattina ricevuta la vostra lettera a Fuligno 18 del presente per la quale remanemo advisati del vostro miglioramento poi ve levasti del aere de Roma ne havemo ricevuto singulare piacere, e al tempo diceti de trovarvi a Bologna: di bona voglia provederemo mandarvi Andrea Mantegna e Malagiste e se de altro haveti bisogno richedeti che se cercara de satisfarvi. Se retrovamo qua a Gonzaga con questo Ill°. S^r. Duca dove non e altro de novo se non che se attende a fuorsi piacere del osellare a fasanazi [a]), bene valete.

Gonzagae 25 julij 1472.

Rmō. Dnō. Cardinali. Il Marchese di Mantua.

a) uccellare il fagiano; oiseler im Französischen.

III.

Lodovico Gonzaga ad A. Mantegna. (Von Baschet citirt.)

Carissime noster, perche il Cardinale nostro ne richiede che vogliamo compiacerli de vui tanto chel stara al bagno de Poretta, vogliamo che debiati mettervi in ordine per andar da lui e trovarvi qui a Gonzaga sabato proximo che ve diremo quello haveti a fare, de qui ve drizareti verso Bologna dove esso Cardinale se trovara ali quatro o cinque de agosto.

Gonzagae 27 julij 1472.

Andree Mantegnie. Ludovicus de Gonzaga.

Den 18. Juli 1472 fragte der Kardinal bei seinem Vater an, ob Mantegna und Malagiste ihm während seines Aufenthaltes in den Bädern von Perretta Gesellschaft leisten könnten. Hier haben wir die bejahende Antwort und die Anzeige davon an den Meister. Aus Allem geht hervor, daß er ein liebenswürdiger und gesuchter Gesellschafter war.

Perretta, zwischen Bologna und Pistoja gelegen, ist berühmt wegen seiner noch heute viel besuchten Schwefelquellen.

Malagiste war ein beliebter Musiker am Hofe der Gonzaga. Jener Duca, der gerne auf Fasanenjagd geht, kann kein Anderer sein als Ercole d'Este di Ferrara.

Ill.mo S. mio p[er] no lassar venire aurelio senza mie l[ette]re scrivo questa la quale altro no contenira se no ch[e] federico se retrova de bene i[n] meglio i[n]sieme col pesaro nino e p[er] d[ict]o aurelio vede benissimo como de le cose de li Ill. v. s. credo fara el medesimo de le cose nostre de qui pero recomandandome a v. s. i[n]finitamente faro fine i[n] mantoa adi vij de octobre

Desiderosa servir
v. s. Isabella de
mantoa sp[osa]

EL nostro charo marito
el marchese di mantua
de mia man proprio

S. mio, piacendo ala Ex.cia uostra, io aueria charo ai fare
unpuocho di chasetina, suso quel mio logeto / E no gie auendo
modo, di poterla fare seno in longo tepo, sencia el fauore
dila uostra I. S. Ala quale Ricoro, sichome mio. S. Echontinuo
benifatore, in chuy ho grandissima speracia / El fauore e questo
sela. I. S. uostra mi potese prestare Cento ducati, p fare quest
uerno unpuocho di aparechio di prede Echalcina Ealtre
chose necesarie allauorare / Liquali Cento duc. uoria
Rendere ala Ex.cia uostra, in questo modo / che la. I. S. uostra
mi fese Ritenere ad albertino pauese, dila prouisione mia
tri o quatro ducaty il mese fin chio auesi satisfato al debito / E facendomi
questo La Ex.cia uostra, mi para auer Riceuuto, apreso gli altri
grandissimi Beneficij, questo no minore / Considerado La
grade uoluta chio ho di fare questa Casetina o bona parte
dessa, La quale si fara, in puochi zorni, auedo Lo aparechio
Ricomadomi infinite uolte ala. I. S. uostra / adi 11. d. 146

El suo dila I. S. u.
andrea mategna

Illustrissimo principi
et dno Excelentissimo
Ludouico · M · matue
mco · OB ·

IV.

Andrea Mantegna al marchese Lodovico Gonzaga.

Illmo et Ex. S. mio dapoi la debita racomandacione aviso la vostra Ill. Sig. chome io ho deliberato dar disnare al Rev^{mo}. Card^{le} et ali suoi di fuora al bastione, ma sincia l'altorio di la Ex^{tia}. vostra, nonne poria haver honore ala quale ricoro si voglia dignare far hocelare ch' io habia dele quaglie et etiam qualche fasan, quela quantita parera a la vostra I. S. che la convenga et questo el domando de gratia dele altre cose son preso che proveduto, e questa bisogneria per sabato prossimo per la dominica che viene, me racomando ala vostra I. S. la quale dio conserve longamente in sanita.

Mantue die 21 sett. 1472.

Servitor Andreas Mantinia.

Ill. principi d. d. Lodovico M. Marchioni et gñali locumtenenti dño suo Clementissimo.

V.

Lodovico Gonzaga a Giovanni da Padova.

Dilecte noster, — — — — — De li denari per il ligname de la casa de Andrea Mantegna el bisogno ad egni modo che habi un poco de patientia fino a mercordi proximo che vedremo quello poteremo fare e se faremo havere essi denari — — —

Mantuae 17 Sett. 1473.

Johanni de Padua. Lodovico Gonzaga.

VI.

Lodovico Gonzaga a Giovanni da Padova.

Dilecte noster. Havemo visto quanto per la tua ne scrivi de quella bisognaria per far il coperto de la casa de Andrea Mantegna, a che respondemo che le meglio tu habi un poco de pacientia fin che nui veniamo in la.

Mantue 22 Nov. 1473.

Johanni de Padua. Lodovico Gonzaga.

Giovanni da Padova, ein geachteter Architekt und Ingenieur, — er machte sich zum Beispiel um das Kanalwesen des Marchesats verdient, — war mit Mantegna persönlich befreundet und wurde von ihm zum Baumeister seines Hauses erwählt. Noch heute steht dasselbe in der Nähe der Kirche S. Sebastiano. Es scheint, daß die Gelder zum Bau aus der Kasse des Herzogs flossen.

Von Giovanni sind im Archivio Gonzaga eine Menge Briefe vorhanden. Vgl. d'Arco, Arti II, 15 und 16.

VII.

Dominis de consilio.

Carissimi. Andrea Mantegna si lamenta et dole che Johanne donato de preti chel dice occuparli una razola che confina cum lui et pare chel lo facia per propria auctoritate che sel lo facesse non seria ben facto ne lo compartaressemo a modo alcuno et perho ne pare che vui intendiate diligentemente questa cosa et gi faciate quella provisione vi parera conveniente.

Burgofortis 2. julij 1474.

Dominis de consilio. Il Marchese di Mantua.

Dies Schreiben hat Bezug auf jenen Streit mit seinen Nachbarn Zuan Dona di Preti und Cresinbene de Aliprandis. Mantegna's Anklagebrief ist vom letzten Juni, die Antwort des Marchese vom zweiten Juli. Hier haben wir die Anzeige an die Herren vom hohen Gericht. (Gaz. d. B. A. XX, 335—337.)

Mantegna muß ein sehr unruhiger Gast und unangenehmer Nachbar gewesen sein. Er war händelsüchtig, eine leicht reizbare Natur, stark zur Misanthropie geneigt und litt hie und

da an der fixen Idee, systematisch verfolgt zu werden. Bekannt ist sein Streit mit Franciscus di Aliprandis und dessen Bruder, über die er sich bitter beklagt wegen eines angeblichen Quitten-Diebstahls. Wenn nun Andrea noch weiter geht, und aus dieser geringen Thatsache schließt, daß die vermeintlichen Uebelthäter ihm nach dem Leben trachten, so erinnert er wahrlich an Monsieur Argan im „Malade imaginaire." Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß Aliprandis voreilig und ungerecht von dem Maler angeklagt wurde, und in dem Sinne fiel auch das Urtheil des Marchese aus.

(Schluß folgt.)

Die Michelangelo-Ausstellung in Florenz.

I.

Da stand er endlich wieder vor uns, der schlanke, wurfbereite Riesenknabe vom Palazzo vecchio, als am 13. September 10 Uhr Vormittags die Pforten der Florentiner Akademie sich öffneten, und die festlich geschmückte Menge, Prinz Eugen von Carignan an der Spitze, in die Säle der Michelangelo-Ausstellung eindrang! Obwohl die Aedicula, die man dem David hier erbaut, noch nicht ganz fertig und nur provisorisch mit einem Zeltdach überspannt ist, kann man doch schon heute mit Sicherheit behaupten, daß das herrliche Werk — so schmerzlich wir es auch an seiner alten, von Michelangelo selbst gewählten Stelle vermissen, — erst hier in seiner vollen, gewaltigen Größe gewürdigt werden kann. Das ungeheure Lebensgefühl, die urwüchsige Frische der Konzeption und Formengebung, die staunenswerthe Herrschaft über den ganzen wissenschaftlichen und technischen Apparat der Kunst: kurz Alles, was uns diese Jugendschöpfung des Meisters als den Gipfel- und Schlußpunkt der Skulptur des Quattrocento und zugleich als den Grundstein eines neuen, größeren Stils erscheinen läßt, gelangt in der isolirten Aufstellung, unter dem sanften konzentrirten Licht der Aedicula zu überwältigendem Ausdruck. Was die Kritik, namentlich die deutsche, verschiedentlich an dem Werke hat aussetzen wollen, ist dem Verfasser dieses Berichtes niemals weniger verständlich gewesen, als heute, da die Ruhe der Aufstellung dem eindringenden Prüfen und Erwägen ungehinderten Spielraum läßt. Nur wer dem über sich selbst hinausdrängenden Naturalismus kein anderes, höheres Ziel weiß, als die Schönheit der Antike: mag sich berechtigt glauben, an diesen, nach eigenem Gesetz und Maaß in's Erhabene gesteigerten und doch in keinem Punkte der Natur abtrünnig gewordenen Formen kritisch herumzutasten. Dem subjektiven Idealismus des Michelangelo gegenüber ist jedoch dieser Standpunkt nimmermehr der richtige. Man mag ihn einnehmen vor einem Werke, wie der Bacchus im Bargello, dessen Konzeption in den Stoffkreis des klassischen Alterthums fällt, obwohl es auch hier ohne Zweifel in der bewußten Intention des Künstlers lag, über Stil und Empfindungsweise der Alten, — so weit er sie kannte, — selbständig hinauszuschreiten. Bei dem David fällt dieser Vergleichungspunkt weg. Er will etwa mit seines Gleichen von der Hand des Verrocchio und Donatello verglichen werden; und — so entzückend auch die schlanke jugendliche Gestalt des Letzteren, so naturwahr und lebendig der kleine David des Ersteren ist, — wie gewaltig überragt doch Michelangelo's Heldenjüngling sie beide an echt statuarischer Größe und erhabener Naturwahrheit! Wandelte irgendwo in einer höher gearteten Welt ein Geschlecht von Riesen, gewiß, ihre Jugend würde sich solcher Schenkel und Hüften, solcher fest packenden Hände, wie sie dieser herabhängende Arm des David trägt, zu erfreuen haben. Und auch den Kopf, den Jakob Burckhardt wie „in einer ganz andern Stimmung hinzugearbeitet" findet, würden wir bei einem jener Gigantenknaben gerade so anzutreffen meinen, wie er hier gebildet ist: etwas größer, als er für den Jüngling paßte (um das noch kindliche Alter anzudeuten), aber in Ausdruck und Bewegung ebenso energisch und kampfbereit, wie die ganze Gestalt.

Der David war das einzige große plastische Originalwerk von des Meisters Hand, welches die Michelangelo-Ausstellung enthielt. An Gypsabgüssen waren vorhanden: der Moses mit den beiden, ebenfalls zum Grabmale Julius' II. gehörigen Figuren der Lea und Rahel, welche

jedoch bekanntermaßen nicht von Michelangelo selbst, sondern von Raffael da Montelupo vollendet sind; ferner die beiden Sklaven des Louvre, die vier liegenden Gestalten von den Mediceärgräbern (die beiden sitzenden, mit Ausnahme der Büste des Giuliano de' Medici, von der ein Gypsabguß vorlag, in großen Photographien), das Madonnenrelief des Bargello (früher im kleinen Gange der Uffizien), der Christus in der Minerva, die Pietà aus S. Peter in Rom, die angefangene Pietà aus dem Hofe des Palazzo Rondanini daselbst, die Brügger Madonna, der Brutus des Bargello, der Cupido aus dem South-Kensington-Museum, das in Genua befindliche Relief einer Pietà, eine hockende Karyatidengestalt im Besitze der Großfürstin Marie von Rußland, der kleine Johannes des Grafen Rosselmini-Gualandi zu Pisa, eine Büste Paul's III. aus dem Museum zu Neapel, endlich die Statuetten des h. Petronius und zweier Engel von der Arca di S. Domenico zu Bologna.

Um gleich mit den zuletzt erwähnten Werken zu beginnen, so darf es wohl zu den feststehenden Resultaten der Ausstellung gerechnet werden, daß der seit längerer Zeit dem Michelangelo zugeschriebene, und als solcher wiederholt abgebildete kandelaberhaltende Engel an der (vom Beschauer aus) linken Seite der Arca nicht von dem Meister ist. Der Verfasser dieses Berichtes verweist in dieser Hinsicht zunächst auf das im Märzhefte des 10. Jahrggs. d. Z. (S. 187) bemerkte. H. Grimm hat in den Preuß. Jahrb. (XXVIII, 86) urkundliche Belege mitgetheilt, welche bezeugen, daß vielmehr der Engel zur Rechten des Beschauers von Michelangelo herrührt. Die Vergleichung der beiden Figuren, die ich nicht nur an den Gypsabgüssen der Ausstellung, sondern unlängst in Bologna vor den Originalen selbst vorgenommen habe, bestätigt die Richtigkeit dieser Angabe auf's schlagendste. Das Figürchen zur Linken ist allerdings eine viel anmuthigere, liebevoll und fleißig ausgeführte Gestalt mit einem Köpfchen von holdselig kindlichem Engelsausdruck. Man möchte sich gern dem Gedanken hingeben, daß der dem Erhabenen zugewandte Geist Michelangelo's, wie sich selbst vergessend, einmal wenigstens in frühen Tagen der Verkörperung zarter Anmuth und Jugendschönheit den Meißel geliehen habe. Allein dem bestimmten literarischen Zeugniß gegenüber und vollends da das beglaubigte Werk, das in dem Engel zur Rechten uns vorliegt, sich in Stil und Ausführung der Reihe von Michelangelo's Arbeiten leicht einfügen läßt, muß jener auch in Florenz noch während der Ausstellungstage von Manchem geäußerte Lieblingswunsch verstummen. Der Engel zur Rechten ist weder ein besonders ansprechendes noch ein sehr sauber ausgeführtes Werk. Die Formen seines Kopfes haben etwas Rundliches und Stumpfes, die Falten der Gewandung sind nudelartig gewunden und ohne Schärfe, die Ornamentik des Kandelabers ist mehr im Großen und flüchtig behandelt, das Ganze hat nur einen dekorativen Werth. Aber trotz alledem ist in der Bewegung und im Ausdrucke der Gestalt die stärkere Natur, das kühnere Wollen unverkennbar, verglichen mit dem zartsinnigen, geschmackvolleren, aber auch befangeneren Geist, welcher in der Figur zur Linken so liebenswürdig sich ausdrückt. Als ein bestimmtes Zeugniß für Michelangelo in der Figur zur Rechten will ich die Haarbehandlung hervorheben; sie findet sich ganz ähnlich in fast allen Werken seiner Jugendzeit; als ein ebenso bestimmtes Zeugniß gegen ihn in der Figur zur Linken darf die Ausführung der Ornamentik des Kandelabers gelten; mit dergleichen zierlichen Details hat sich Michelangelo nie aufgehalten; sie sind die unverkennbare Sprache der Frührenaissance, sie gehören dem Meister Niccolo dell' Arca.

Darüber, daß auch die Statuette des h. Petronius an der Arca di S. Domenico von Michelangelo ausgeführt ist (nicht nur vollendet, wie Burckhardt sagt), lassen Condivi's Angaben keinen Zweifel übrig. Und die Vergleichung dieser Gestalt mit den beiden Engeln ergiebt einen neuen Beleg für die Richtigkeit der oben entwickelten Anschauungen. Zwischen dem h. Petronius und dem Engel zur Linken besteht absolut kein stilistischer Zusammenhang. In der Gewandung des h. Petronius erkennt man dagegen leicht die gewundene, rundlich behandelte Faltengebung des Engels zur Rechten wieder.

Nicht so widerspruchslos ist die im letzten Märzheft d. Z. versuchte Beweisführung gegen die Echtheit der Madonna von Brügge aufgenommen worden. Ich gedenke zunächst der in Florenz laut gewordenen Meinung: die Brügger Madonna könne echt sein, ohne daß man sie deßhalb mit dem von Condivi und Vasari erwähnten Bronzewerk zu identificiren brauche. Diese

Meinung ist unstatthaft! Die citirten Gewährsmänner berichten übereinstimmend von einem Bronzewerk (nach Vasari Bronzerelief), welches Michelangelo an die flandrischen Kaufleute de' Moscheroni (Moscron) um 100 Dukaten verkaufte. Nun befindet sich in der Kapelle der Notre-Dame-Kirche zu Brügge, deren Altar das bereits von Dürer 1521 erwähnte Marmorbild ziert, der Denkstein eines Pierre Moscron, welcher das Bildwerk der Kirche schenkte. Die Brügger Gruppe darf daher nicht für ein beliebiges anderes Madonnenbild des Meisters gehalten werden, sondern sie kann nur entweder die echte oder die — untergeschobene Madonna der Moscheroni sein. Daß sie das letztere ist, dafür spricht in erster Linie Condivi's unumstößliches, von Vasari bestätigtes Zeugniß über das Material und die Ausführung des Originals, in zweiter die Beschaffenheit des Brügger Bildwerkes, welches wohl in der allgemeinen Typik und in einzelnen charakteristischen Motiven das Gepräge von Michelangelo's Stil, aber in keinem Theile der Behandlung den Duktus seiner Hand zeigt. — In Bezug auf diese letztere Behauptung habe ich zu dem früher Gesagten hier nichts weiter hinzuzufügen, als die in solchen Fragen für den Angreifer immerhin tröstliche Notiz, daß meine Zweifel an der Echtheit der Brügger Madonna von den gewichtigsten Autoritäten, wissenschaftlichen und künstlerischen, getheilt werden. Unter den italienischen Kunstgelehrten hegt z. B. Giovanni Morelli die nämliche Ueberzeugung. Daß dieselbe sich nur langsam Eingang verschaffen werde, mußte man erwarten. Die Ausstellung in Florenz hat aber auch in dieser Hinsicht der richtigen Erkenntniß weitere Bahn gebrochen.

Eins der interessantesten Objekte der Ausstellung bildete natürlich der kleine Johannes im Besitze des Grafen Rosselmini-Gualandi zu Pisa. Seit wir das neu wieder aufgetauchte kostbare Marmorwerk den Lesern d. Z. X, S. 161) im Holzschnitt vorführten, entspann sich darüber in italienischen Blättern ein lebhafter Kampf. Man bestritt dessen Bedeutung als Johannes d. T., welchen Michelangelo — so meinte man — durch ein sprechenderes Attribut als durch das Lammfell und die Honigwabe charakterisirt haben würde; man wollte daher lieber etwa an einen Aristäos als an Johannes d. T. denken; man wies ferner auf den eigenthümlichen Stil des Werkes hin, welches, wie man sagte, „zu unfrei der Natur nachgebildet sei, um es dem Michelangelo zuschreiben zu können"; man hob endlich, als ein Detail von einigem Gewicht, den Umstand hervor, daß die Honigwabe in der Hand der Figur vergoldet ist, während uns die Anwendung des Goldes an plastischen Werken Michelangelo's sonst nicht begegnet. Speziell mit Bezug auf den letzten Punkt und auf alle Fragen, welche die künstlerische Ausführung betreffen, kann es nicht genug bedauert werden, daß die Statue des Grafen Rosselmini uns nur im Gypsabguß vor Augen stand. Es sei aber gleich hinzugefügt, daß schon dieser genügte, um die höchsten Erwartungen, welche wir dem Werke entgegenbrachten, zu erfüllen, ja zu übertreffen. Der Marmor wird gewiß noch entschiedener als der Abguß dafür sprechen, daß wir den Urheber des wundervollen Werkes nur in den höchsten Regionen der italienischen Bildnerei zu suchen haben. Man hat neben Donatello, als dessen Arbeit die Statue früher galt, namentlich an Matteo Civitali von Lucca gedacht. Ich vermag über letzteren Vorschlag kein Urtheil zu fällen, da mir leider bei meiner jüngsten Anwesenheit in Italien die Zeit fehlte, die bedeutenden Arbeiten Civitali's in seiner Vaterstadt und in Genua zur Vergleichung herbeizuziehen. Von Donatello's herber Grazie findet sich nichts in den mit unbeschreiblichem Zartgefühl der Natur nachgezeichneten, flüssigen Formen der Johannesstatue; Bewegungsmotiv und Ausdruck sind entschieden Michelangelesk, am nächsten dem Bacchus im Bargello verwandt, an den auch der tief ausgehöhlte Mund erinnert. Prof. Paganini hat in einem Aufsatze des Pisaner „Risorgimento" die Vermuthung ausgesprochen, es müßten sich in den Archiven der Familie Goggi über die Herkunft und vielleicht auch über den Autor des Werkes nähere Angaben finden lassen. Diese Notiz möge der Beachtung der Fachgenossen empfohlen sein. Für gelöst darf die Frage vorläufig nicht gelten; nur soviel steht fest, daß das Ansehen der Statue des Grafen Rosselmini durch die Michelangelo-Ausstellung entschieden gewonnen hat.

Von drei anderen Arbeiten, die uns in Abgüssen vorlagen, kann man dies weniger behaupten: die Büste Paul's III. in Neapel hat mit Michelangelo nichts zu thun; schwerlich echt ist auch das etwa 50 Centimeter im Durchmesser haltende, in Genua befindliche Medaillon einer Pietà; mindestens zweifelhaft endlich die unvollendete, für Michelangelo's Art viel zu zahm

und regelrecht vorgearbeitete hockende Karyatidengestalt im Besitze der Großfürstin Maria von Rußland. — Wir waren angenehm überrascht, nicht mehr dergleichen zweifelhafte Existenzen sich in den geweihten Räumen der Ausstellung herumtreiben zu sehen, und statten für deren Fernhaltung dem Komité unsern Dank ab. Daß die Thorsperre den zahlreichen kleineren Arbeiten, Skizzen, Gemälden, Handzeichnungen u. s. w. gegenüber, welchen der zweite Theil unseres Berichts gewidmet sein soll, viel schwieriger durchzuführen war, liegt auf der Hand. Fehlt es doch noch immer gänzlich an einem kritischen Verzeichniß der Werke dieses, wie so manches anderen großen Meisters: einer Arbeit, welche uns erst die rechte Grundlage für die Beurtheilung seiner Kunst in allen ihren Einzelheiten zu bieten vermöchte! G. v. L.

Kunstliteratur.

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Biographien und Charakteristiken. Unter Mitwirkung von Bayersdorfer, Bergau, Bode, Dobbert, Eisenmann, Jak. Falke, Hettner, Jordan, G. Kinkel, Lemcke, Lessing, Lücke, Reber, Redtenbacher, Regnet, Rosenberg, Schmidt, Schultz, Springer, R. Vischer, Wessely, Woermann, Woltmann u. A. herausgegeben von Dr. R. Dohme. Mit vielen Illustrationen in Holzschnitt. Leipzig, E. A. Seemann. 1875. 1. und 2. Lief. 1875. 8.

Der Altar des Canonicus van der Paele, von J. van Eyck.

In demselben Verlage erschien vor dreizehn Jahren fast unter dem nämlichen Titel eine von A. W. Becker herausgegebene Sammlung populärer Künstler-Biographien und Charakteristiken, welche als Ergänzung zu den gangbaren kunstgeschichtlichen Lehr- und Handbüchern die Lebensverhältnisse der bedeutendsten Künstler des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in gefälliger Darstellung, unter Beigabe von Porträts und Abbildungen der Hauptwerke in Holzschnitten, dem größeren Publikum vorführte. — Das oben bezeichnete Werk ist ursprünglich wohl aus der Absicht hervorgegangen, eine neue Bearbeitung des Becker'schen Unternehmens zu liefern. Aber man blieb dabei nicht stehen. Es ergab sich, daß zur Verwirklichung aller der Anforderungen, welche

man heute an den Inhalt und an die Ausstattung der guten populären Kunstliteratur zu stellen hat, ein ganz neues Werk nöthig sei: in diesem Fall ein Sammelwerk, das die Fülle mannigfaltiger Probleme, welche die moderne Künstlergeschichte in sich schließt, auch nur durch einen Verein verschiedener, aber gleich tüchtiger darstellender Kräfte zu lösen unternimmt, und in typographischer und illustrativer Hinsicht sich die höchsten Ziele steckt. Es versteht sich, daß dem Herausgeber dabei die nicht leichte Aufgabe zufiel, die Arbeitstheilung nach einem wohldurchdachten Plan vorzunehmen und dafür Sorge zu tragen, daß die einzelnen Glieder sich zum organischen

[illegible]

Ganzen zusammenfügen. Das ursprünglich dreibändige Werk wird sich demnach in ein vierbändiges verwandeln, das nicht weniger als 130 Künstlerbiographien, einzeln oder zu Gruppen vereinigt, auf etwa 200 reich mit Holzschnitten ausgestatteten Bogen umfassen soll. Um dem einzelnen Arbeiter freieren Spielraum zu gewähren, ohne deßhalb das Erscheinen des Werkes zu verzögern, ist das Ganze in etwa 40 Lieferungen getheilt, welche nicht in streng historischer Folge, sondern selbständig, je nachdem sie fertig werden, erscheinen und mit doppelter Bezeichnung versehen sind: mit der laufenden Nummer (der Zeit des Erscheinens nach) und mit der Nummer, die ihnen in der Folge des historischen Zusammenhanges zukommt. Die Lieferung (à 5 Druckbogen) kostet 2 Reichsmark. Das Ganze soll im Jahre 1877 vollständig in den Händen der Abnehmer sein. Auf die vier Bände vertheilt, stellt sich der Inhalt folgendermaßen dar: Bd. I. wird die deutschen und niederländischen Meister bis zur beginnenden Blüthe der flandrischen

Schule um 1600 enthalten; Bd. II. die Künstler des 17. Jahrhunderts mit Ausschluß der Italiener; Bd. III. die italienischen Meister vom 13. bis zum 18. Jahrhundert; endlich Bd. IV. die Künstler des 18. und der ersten dreißig Jahre des 19. Jahrhunderts.

Es ist ein schweres und in vielen Fällen recht undankbares Ding, die Masse der Specialforschungen über das Leben und die Werke der Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, welche die letzten Jahrzehnte gebracht haben, aus den Monographien und Zeitschriften, in welchen sie zerstreut liegen, an's Licht hervorzuziehen und zu lebensvollen Bildern zu gestalten. Vorzugsweise gilt dies von den älteren Meistern, über deren Lebensumstände die Quellen meistens ein sehr spärliches Licht verbreiten. Es läßt sich daher nur billigen, daß die Verfasser der in der 1. Lieferung enthaltenen Charakteristiken der Altmeister der flandrischen und deutschen Malerschulen sich im Wesentlichen auf die Kritik von deren Werken und eine kurze Würdigung ihres Schaffens beschränkten. Die Arbeiten von Dr. Eisenmann und W. Schmidt entbehren in Folge dessen allerdings des individuellen Reizes, den manche der folgenden Darstellungen bieten werden. Sie haben dafür aber den Vorzug, von den Resultaten der neuesten Forschungen über die Brüder van Eyck und Martin Schongauer ein klares und treues Bild zu geben. — Auffallend kurz, wohl nur des beschränkten Raumes wegen, ist B. Zeitblom im Zusammenhange mit seinem Meister Schühlein am Schluß des 1. Heftes abgethan. — Die Illustrationen dieser Lieferung sind gut gewählt und in der Mehrzahl trefflich gelungen. Daß einzelne Stöcke aus dem älteren Vorrathe der Verlagshandlung mit aushelfen mußten, dürfen wir derselben bei einem Werke von so kostbarer Ausstattung wohl kaum verargen, obwohl darunter selbstverständlich die Harmonie der Illustration leidet. Daß die neu für das Werk gearbeiteten Holzschnitte das Charakteristische des Stiles der Meister mit Glück wiedergeben, mag als Beispiel die hier eingefügte Abbildung von Jan van Eyck's Altar des Canonicus van der Pael in der Akademie zu Brügge darthun.

Eine viel dankbarere und ergiebigere Aufgabe war Lemcke mit den Biographien Terburg's, Metzu's und Netscher's gestellt, welche das 2. Heft enthält. Er hat sie in der lebendigen, geistvollen Weise gelöst, welche wir an dem Verfasser der „Populären Aesthetik“ kennen, und gezeigt, wie tief er sich während seiner Amsterdamer Lehrzeit in die Geschichte und das Wesen des holländischen Volkes, ohne welche dessen Kunst nimmermehr begriffen werden kann, hineingelebt hat. Die allgemeinen leitenden Gesichtspunkte, die der Verfasser zur Beurtheilung der holländischen Malerei aufstellt, seine Bemerkungen über deren Zusammenhang mit der Culturentwickelung des Landes, die Ausblicke auf Literatur, Volksleben, Sitte und Denkungsweise Althollands gehören zu dem Besten, was wir in dieser Art gelesen. Die Behandlung des eigentlich Kunstgeschichtlichen hätte vielleicht in einzelnen Punkten kürzer und prägnanter sein können. Kleine Verstöße wie der, daß Lemcke die Bildnisse des Bürgermeisters Marienburg und seiner Gemahlin von Terburg in die Galerie Czernin statt in die des Fürsten Liechtenstein versetzt, thun dem Werthe des Ganzen keinen Eintrag. — Auch das 2. Heft enthält eine Anzahl gelungener Illustrationen, von denen jedoch entschieden die beste ein französisches Cliché nach dem Terburg aus der früheren Galerie Delessert ist, welches wir hier beifügen. So treffliche Holzschneider wir besitzen und so entschiedene Fortschritte in der deutschen Buchillustration während der letzten Jahre im Allgemeinen zu verzeichnen sind, — das Gesammtniveau derselben steht doch immer noch tief unter der französischen. Die Pariser Holzschneider sind sich der Mittel ihrer Kunst viel klarer bewußt, sie verstehen es namentlich besser, als die unsrigen, bestimmte malerische Wirkungen, wie sie die Nachahmung von Bildern erheischt, mit aller Abstufung der Töne vom tiefsten Schatten bis zum hellsten Licht wiederzugeben, ohne deßhalb in die Kleinlichkeit der Detailirung zu verfallen und so schwer und pechschwarz zu werden, wie die meisten deutschen Xylographien von malerischer Tendenz.

Damit sei zur Orientirung über das schöne Dohme'sche Unternehmen, auf dessen Fortsetzung wir ohnedies öfter zurückzukommen haben werden, hier vorläufig genug gesagt! Daß damit im Ganzen ein glücklicher Wurf gethan und ein deutsches kunstliterarisches Werk mehr geschaffen ist, welches auch auf dem Weltmarkte sich sehen lassen kann, beweist u. A. der Umstand, daß bereits eine englische Uebersetzung desselben im Zuge ist. Möge ein gleich tüchtiges Fortschreiten die freundliche Aufnahme beim Publikum wach und rege erhalten! L.

Notizen.

Die Tanzstunde von Pieter Codde. Bei aller Anerkennung für den besonderen Fleiß, mit dem sich die heutige Kunstwissenschaft mit den holländischen Malerschulen des XVII. Jahrhunderts beschäftigt, bleiben doch noch immer, namentlich in Betreff der sogenannten Sittenmaler, große Lücken anzufüllen. W. Bode's maßgebender Aufsatz über „Franz Hals und seine Schule" hat, in dieser Richtung, kaum mehr als anregend gewirkt; war es ihm doch unmöglich, sichere Daten über Leben und Tod, geschweige denn über die Lebensverhältnisse der meisten durch ihn einer mehr oder weniger gerechten Vergessenheit Entrissenen beizubringen. Pieter Codde, dessen Spuren er mit eben so viel Vorliebe wie Glück nachgegangen, gehört entschieden zu den Interessantesten jener Meister, „deren Lebensumstände gänzlich unbekannt". Wir nahmen daher mit um so größerem Vergnügen die Gefälligkeit des Besitzers der „Tanzstunde", Herrn E. von Sivers in Dorpat, in Anspruch, als wir hierdurch unsern Lesern nicht nur ein reizendes Bild, sondern auch eine kunstgeschichtliche Urkunde bieten konnten. Unser Bild ist nämlich mit vollem Namen das P und C verschlungen) bezeichnet und Ao. 27 datirt. Die Sicherheit der Zeichnung, die ungezwungene Grazie in der Haltung der Gestalten, der geistreiche Farbenauftrag, bald schmelzend pastos, bald leicht getuscht, das anheimelnde Halbdunkel, alle diese Vorzüge verrathen eine äußerst geübte, erfahrene Hand. Wir zweifeln daher nicht im Geringsten, daß P. Codde schon um das Jahr 1620, nicht wie man bisher annahm, erst „zwischen 1630 bis 50, thätig war."

Wir befinden uns in dem schmalen Gemache eines bürgerlichen Hauses. Der schwere Tisch ist beim Erscheinen des Tanzmeisters rasch in die vordere Ecke getragen worden; der tief herab geglittene abgeschossene Teppich, die Unordnung auf demselben, die Chaufferette, die keineswegs an ihrem Platze steht, verrathen es; und doch ward er erwartet; ist doch der Fußboden frisch gebohnt. Der Violinist sitzt schon lange im Hintergrunde. Die Stunde beginnt. Ganz im Vordergrunde, links vom Beschauer, für den er keinen Blick hat, steht der stramme, schmucke Tanzlehrer, sein volles Antlitz vom breitkrempigen Hut beschattet. Von seiner weiß und blau gestreiften Seidenjacke, die in dem von rückwärts einfallenden Lichte wirksam schimmert, sieht man nicht viel mehr, als den rechten Aermel und einen Theil des Rückens, alles andere verhüllt der mausgraue kurze Mantel, der an der linken Achsel befestigt scheint. Als Mann von Geschmack hat er die Kniebänder und Schuhmaschen ebenfalls von blauer Farbe. Die hochgewachsene Schülerin, die ihm gegenüber steht, hält sich schulgerecht bereit, die erste Figur zu beginnen. Und er mustert sie mit strenger Amtsmiene, während sie ihm neckisch zulächelt. Sie ist ihrer Sache sicher und weiß zudem, daß sie hübsch ist und allerliebst. Fürwahr, sie ist es: ihr schwarzes Seidenkleid, dessen Schooß vorsorglich aufgeschürzt, hebt sich harmonisch von einem violett schimmernden Unterrock ab, ein breiter reich gefälteter Battistkragen mit Spitzenbesatz schaukelt um Hals und Achseln und läßt das liebliche Oval ihres sanft geneigten Kopfes gar fein und schmal erscheinen. Das holländische Phlegma, die spanische Grandezza des wackern Tanzmeisters sind ernstlich bedroht.

Im rechten Hintergrunde sitzen zwei Gestalten. Eine ältere Frau, wohl die Mutter der gefährlichen Schülerin, in unverkennbarer Heiterkeit, und ein junger Mann, der dergleichen thut, als kümmere er sich um nichts, was ihn jedoch nicht hindert, kein Auge von dem Fräulein abzuwenden.

Das ist die Novelle, welche die Radirnadel W. Unger's uns in fesselnder Weise übertragen hat. — Das Original ist 51 Cent. br. und 38 Cent. h. C. D.

Das Innere der Jesuitenkirche in München von Adolph Menzel, welches unserem heutigen Hefte in einer Radirung von W. Unger beigegeben ist, ist einem Gouachegemälde im Besitz des Herrn B. Suermondt nachgebildet

DIE TANZSTUNDE

Die Villa Madama in Rom.

Von Rudolf Redtenbacher.

Mit Durchschnitten und Grundplänen.

Man sollte glauben, die etwas dunkle Entstehungsgeschichte irgend eines Monumentes müßte sich sofort aufhellen, sobald man nur die Originalpläne seines Meisters mit dem Objekte selbst vergleicht. Das ist jedoch nicht immer der Fall; häufig wird die Baugeschichte sogar noch verwirrter und schwerer erkennbar dadurch, daß die Originalentwürfe vorhanden sind. Ein allbekanntes und bewundertes Denkmal, die Villa Madama zu Rom, befindet sich in diesem Falle; ihre Geschichte ist durch die wiederaufgefundenen Originalpläne eher schwerer verständlich als klarer geworden.

Wir wollen hier den Versuch machen, auf Grund der Originalpläne, welche wir in verkleinertem Maßstabe mittheilen, den wahrscheinlichen baugeschichtlichen Sachverhalt zu Tage zu fördern. Stellen wir einmal zuvörderst die historischen Ueberlieferungen über die Villa Madama zusammen!

Vasari (ed. Le Monier, VIII, S. 42 und Note 4) sagt im Leben des Raffaello da Urbino: „Raffael entwarf die Architekturzeichnungen zur Vigna des Papstes." Dazu die Note der Herausgeber: „Cardinal Giulio de' Medici, später Clemens VII., ließ sie am Fuße des Monte Mario erbauen. Nach dem Tode des Papstes Clemens wurde sie Villa Madama genannt, und kam in den Besitz des Kapitels von S. Eusebio, wurde hierauf von Margaretha von Oesterreich, Tochter Karl's V. angekauft, welche zuerst mit dem Herzog Alessandro de' Medici und dann mit Ottavio Farnese vermählt war." — Weiter sagt Vasari im Leben des Giulio Romano, Bd. X, 89: „Darauf hatte Giulio, Cardinal de' Medici, welcher später als Clemens VII. den päpstlichen Thron bestieg, unterhalb des Monte Mario eine Liegenschaft an sich gebracht, wo außer einer schönen Aussicht fließende Wasser, einiges Gehölz am Ufer und eine schöne Ebene waren, welche längs der Tiber sich bis Ponte Molle erstreckte und, beiderseits mit einer Wiesenfläche begrenzt, so zu sagen bis an die Porta di San Pietro reichte. Er gedachte an dem höchsten Punkt des Ufers auf einer Ebene, welche sich dort befand, einen Palast mit bequemen Zimmern, Loggien, Gärten, Wasserkünsten, Gebüschen und allen nur denkbaren Annehmlichkeiten zu errichten, und beauftragte Giulio Romano mit der gesammten Ausführung. Dieser war mit Vergnügen bereit, legte Hand an's Werk und führte diesen Palast, ehemals Vigna de' Medici, heute Villa Madama genannt, in derjenigen Vollkommenheit durch, deren wir später erwähnen werden. Der eigenthümlichen Lage und dem Willen des Papstes sich

bequemend, gab er der Vorderfaçade die Form des Halbkreises, nach Art eines Theaters, mit einer Reihe von Nischen und Fenstern ionischer Ordnung, welche soviel Beifall fanden, daß Viele glauben, Raffael habe die erste Skizze dazu gemacht und dann sei das Werk ausgeführt und vollendet worden von Giulio; dieser führte dann daselbst viele Malereien in den Zimmern und an andern Orten aus und besonders in einer sehr schönen Loggia hinter dem ersten Eingangsraum, welche ringsum mit großen und kleinen Nischen zur Aufnahme einer großen Anzahl antiker Statuen geziert war; unter anderem befand sich daselbst ein Jupiter, ein sehr seltenes Werk, welches später mit vielen anderen schönen Statuen von den Farnese's an den König Franz von Frankreich gesendet wurde. Außer diesen Nischen hat Giovanni da Udine diese Loggia mit Stuckaturen verziert und alle Felder und Wölbungen mit vielen Grottesken bemalt. An der Hauptstelle der Loggia malte Giulio Romano a fresco einen großen Polyphem mit einer Anzahl von Kindern und kleinen Satyrn, welche um ihn herumspielen. Wegen alledem, wie durch alle seine Zeichnungen und Erfindungen, die Giulio für diesen Ort machte, erwarb er sich vieles Lob, da er ihn mit Fischteichen, Fußböden, Grottenwerk mit Springbrunnen, Gebüschen und anderen ähnlichen Dingen zierte, welche alle sehr schön und mit vielem Verständniß gemacht waren. Wohl ist es wahr, daß nach Leo's Tod (10. December 1521) dieses Werk weiterhin nicht ausgebaut wurde, da nach der Ernennung Hadrian's zum Papst und nach des Giulio de' Medici Rückkehr nach Florenz mit diesem Werk alle von dem Vorgänger Hadrian's begonnenen öffentlichen Bauten liegen blieben."

Vasari giebt dann im Leben des Giovanni da Udine XI, 305, 306, N. 1, Beschreibungen der dekorativen Arbeiten dieses Letzteren an den Baulichkeiten und Anlagen der Villa Madama, jedoch ohne neue baugeschichtliche Notizen. — Sebastiano Serlio, ein Schüler Baldassare Peruzzi's, theilt im III. seiner fünf Bücher der Architektur, Seite 120 den Grundriß der Villa Madama nebst einer Beschreibung derselben mit, und sagt von ihr, sie sei von dem göttlichen Raffael aus Urbino angelegt (ordinato) worden. Eine weitere Notiz über die Villa finden wir in einem bei Passavant (Leben Raffael's II, 458) mitgetheilten Briefe vom 13. August 1522, welcher sich bei den Olivetanern zu Pesaro befindet und von Baldassare Castiglione an den Herzog von Urbino gerichtet ist; es ist in demselben die Rede von einem Briefe Raffael's, „in welchem er das Haus beschreibt, welches Monsignore Rmo de' Medici erbauen läßt." Aus allen diesen Urkunden ergeben sich folgende als thatsächlich anzunehmende baugeschichtliche Daten:

1. Raffael entwarf die Pläne zur Villa Madama.

2. Nach seinem Tode (1520) wurde Giulio Romano vom Cardinal Giulio de' Medici beauftragt, den beabsichtigten Bau auszuführen; er sowohl als Giovanni da Udine führten auch alle Malereien und Dekorationen durch und der Bau sah schon damals so aus, wie er heutzutage erscheint, abgesehen von der seitherigen Verwahrlosung.

3. Schon Giulio Romano hatte den unvollendet gebliebenen halbrunden, „nach Art eines Theaters" gestalteten Eingang an der Westseite angeordnet.

4. Nach Leo's X. Tod, (10. December 1521) blieb der Bau unvollendet liegen, da Hadrian VI., ein der Kunst abgeneigter Papst, den Thron bestieg und Giulio de' Medici nach Florenz zurückkehrte.

Giulio Romano verließ 1524 Rom und ging nach Mantua. Er war nach dem bis jetzt Gesagten zwischen 1520 und 1522 an dem Baue thätig, in welchem letzteren Jahr Hadrian Papst wurde.

Giovanni da Udine reiste 1523 zur Krönungsfeier Clemens' VII. nach Rom zurück, um für diesen Papst zu arbeiten, und in diese Zeit mag vielleicht zum größeren Theil seine Thätigkeit in der Villa Madama fallen, da er laut Vasari's Zeugniß nach Raffael's und Leo's X. Tod nur „einige Monate lang auf der Vigna des Cardinals Medici mit einigen unbedeutenden Arbeiten beschäftigt war."

A. v. Reumont giebt in seiner Geschichte der Stadt Rom, III, b, 204 und 720 sowie in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft II, 256 über die weiteren Schicksale der Villa Madama bei Gelegenheit der Darstellung des „Sacco di Roma" (Anfangs Mai 1525) folgende Nachrichten:

5. Cardinal Pompeo ließ des Papstes Villa am Monte Mario, die berühmte Villa Madama, anzünden. Vom Castell aus sah Clemens VII. die Flammen; er sagte: das ist Pompeo's Rache für seine verbrannten Castelle.

Von Antonio da San Gallo dem Jüngeren sagt Reumont, Seite 720:

6. Die im Mai 1527 eingeäscherte Villa Madama begann er (Antonio da S. Gallo) nach verändertem Entwurfe wieder herzustellen, ließ sie jedoch unvollendet.

7. „Vor 1530, wo der Papst wieder freie Hand hatte, ist der Bau schwerlich begonnen worden."

Damals nun war Antonio da San Gallo der Jüngere Architekt des Papstes; er war 1528 noch in Orvieto, um dem Papst zu dienen, kehrte aber in den nächsten Jahren wieder mit demselben nach Rom zurück. Papst Clemens starb am 25. September 1534.

Wir wollen nun sehen, wie die vorhandenen Originalpläne zur Villa Madama zu diesen historischen Thatsachen sich verhalten.

Albert Jahn hat unter den architektonischen Handzeichnungen in der Galerie der Uffizien zu Florenz einen Plan des Antonio da San Gallo giovane zur Villa Madama als solchen erkannt und zuerst darüber Mittheilung gemacht in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, II, Seite 143. Wir wiederholen hier das dort Gesagte:

„Bd. VI. (der architektonischen Handzeichnungen) enthält von Antonio da San Gallo dem Jüngeren b. die vollständige Plananlage der Villa Madama in Rom. Die bestehende Masse der Gebäulichkeiten bildet nur den kleinsten Theil dieser kolossalen Conception, deren Mittelpunkt die zur runden Halle erweiterte Exedra bildet. (Burckhardt, Cicerone, I. Auflage, S. 310. Anmerk.) Dem Meister mag wohl die laurentianische Villa des Plinius oder der Palast des Scaurus vorgeschwebt haben, als er diese glänzende Anlage schuf, deren Reste in ihrer Majestät noch jetzt einen hohen Phantasie Eindruck hervorbringen. Durch die Existenz dieser Zeichnung werden die Zweifel über die Autorschaft des Entwurfes beseitigt, umsomehr, als in einem andern Bande der Sammlung (siehe unten) große Studien desselben San Gallo, zur Villa Madama offenbar gehörig, sich vorfinden. — Bd. VII. d. Die obenerwähnten Studien zur Villa Madama; erste Anwendung einer Doppeltreppe. Die jetzt stehende Halle gegen Norden ist in diesen Plänen ersichtlich; der Rundhof quadratisch angeordnet an gleicher Stelle."

Soweit Jahn. Hiernach scheint evident zu sein, daß die bestehende Villa Madama Antonio da San Gallo's des Jüngeren Werk ist, denn sie ist vollständig in seinem Plan enthalten; damit würden aber alle historischen Daten (1—6) nicht zusammenstimmen. Eine genauere Beobachtung des Originalplanes selbst führt zu einer anderen Ansicht, welche mit den unter 5 und 6 aufgeführten Punkten übereinstimmt. Die rechte

Villa Madama. (Jetziger Zustand.) Nach Percier u. Fontaine.

Hälfte des Planes entspricht dem ausgeführten Bau vollständig. Der Plan ist von Antonio gezeichnet, alle Aufschriften und Ziffern auf demselben sind von seiner Hand.

Der Plan kann keine Kopie des Raffaelischen sein, denn dieser ist ja ebenfalls vorhanden. Auch ist er keine Kopie des Planes Giulio Romano's, da die weiteren Studienblätter Antonio's seine unzweifelhafte Thätigkeit an dem Plan beweisen; denn daß diese bloß aus Liebhaberei gemacht wären, um in seinem Sinne eine andere Lösung der von seinen Vorgängern angegebenen architektonischen Motive zu versuchen, ist höchst unwahrscheinlich. Allerdings könnte für eine solche Auffassung die auffallende Thatsache sprechen, daß Vasari nirgends erwähnt, Antonio sei von Clemens VII. beauftragt worden, Pläne für die Villa zu entwerfen. Aber das wäre ein schwaches Argument; denn Vasari erwähnt von vielen unternommenen oder ausgeführten Arbeiten nichts, weil er von ihnen keine Kenntniß hatte. Uebrigens steht von Antonio da San Gallo's Hand geschrieben über dem Plan: „Progetto per la Villa Madama a Roma." Das genügt vollständig.

Nun ist aber an diesem Originalplan Antonio's die Thatsache auffallend, daß, soweit der Bau besteht, sämmtliche Maße eingeschrieben sind, wohingegen an dem übrigen Theil links nur einige Hauptmaße stehen, alle anderen aber fehlen. Sonderbarerweise sind in die Zimmer mit Ausnahme der schönen Vorhalle des bestehenden Theils später mit anderer Tinte, aber von Antonio's Hand, Maße eingeschrieben worden.

Diese Thatsache führt zu folgender Ansicht:

8. Nach der Beschädigung der Villa durch den Brand bei der Plünderung Roms beschloß Clemens VII., etwa um 1530, den Bau wieder herzustellen und beauftragte Antonio da San Gallo mit dieser Arbeit. Antonio nahm nun zuerst den von Giulio Romano errichteten, von Giovanni da Udine geschmückten, heute noch bestehenden Bau auf, soweit er vollendet war, und entwarf dazu die ganze linke Hälfte. Dies geschah im großen Ganzen in ähnlichem Sinne und unter ähnlichen Bedingungen, wie früher, vielleicht sogar auf Grund des Planes von Giulio Romano.

Im Band VII der architektonischen Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz befindet sich ein zweiter großer Plan, offenbar für die Villa Madama bestimmt, und, da alle handschriftlichen Bemerkungen von Raffael's Hand sind, zweifellos der vielerwähnte Raffaelische Originalplan. Er ist auf unserer Tafel unter Fig. 1 in demselben Maßstabe wie der des Antonio da San Gallo giovane (Fig. 2) mitgetheilt.

Villa Madama. (Jetziger Zustand.) Nach Percier u. Fontaine.

Betrachten wir nun einmal diese beiden einander so verwandten und doch ganz verschiedenen Pläne näher!

Die Situation ist folgende: Man denke sich auf einer langgestreckten, etwa zwischen 100 und 200 Fuß hoch über den Wiesengründen der Tiberufer sich erhebenden Hügelreihe eine Ebene von nicht allzugroßer Breite, von welcher nach dem Flusse zu, d. h. gegen Osten, in steilen Absätzen das Terrain abfällt, während sich der Hügel nach Norden und Süden hin in sanften Terrassen in die Flußebene verläuft. Gegen Westen steigt von der Anhöhe, auf welcher die Vigna errichtet werden sollte, der Monte Mario steil in die Höhe, so daß also die ganze Anlage nur von Norden nach Süden sich ausdehnen konnte.

Das Bauprogramm war etwa nachstehendes: Um einen großen Hof in der Mitte des Gebäudes sollten sich alle diejenigen Räumlichkeiten gruppiren, welche für den Sommeraufenthalt eines Cardinals nöthig waren, der ein luxuriöses Hofleben führt, vornehme Gäste empfängt und ihnen zur Erlustigung alle nur erdenklichen Annehmlichkeiten bieten will, welche die Würde seines Amtes und seiner Stellung zulassen. Da mußten Wohnräume der prächtigsten Art geschaffen werden, um selbst den höchsten Herrschaften, seien sie Kaiser oder Papst, Gastfreundschaft bieten zu können; da durften Speisesäle, Küche und alle Wirthschaftsräume nicht fehlen, wenn man sich als ein freigebiger Wirth zeigen wollte; da mußten schöne offene Hallen angelegt werden, von welchen aus der Blick in's Grüne und in duftende Blumengärten schweifen konnte, während man, auf- und abwandelnd im kühlen, köstlich gezierten Raume, politische Pläne bespricht, Audienzen ertheilt, oder hohe Gesandte empfängt; da war ein Sommertheater nöthig, eine Rennbahn nebst Stallungen für nicht weniger als 240 Pferde, anmuthige Wäldchen, Obst- und Blumengärten, Wasserkünste und Fontainen, endlich Aussichtspunkte, von welchen man die von Norden kommende Straße beherrschen konnte, die man passiren mußte, um von dieser Seite her bei Ponte Molle vorbei nach Rom zu gelangen, von denen man ferner schon von Weitem sehen konnte, wer vom Vatikan herkommend das nicht sehr entfernte Peters-

thor, jetzt Porta Angelica genannt, passirte. Die Hauptzu- und Eingänge mußten der Lage des Bauplatzes entsprechend so angeordnet sein, daß man, von Rom kommend, in sanfter Steigung das südliche Ende der ganzen Bauanlage erreichte, woselbst der dem gewöhnlichen Verkehr dienende Haupteingang angelegt wurde; daß man außerdem von der Straße aus direkt in den Mittelpunkt der Villa, den großen Hof gelangen konnte; und dieser Zugang von Osten her erforderte des steil sich abdachenden Hügels wegen entsprechende Treppenanlagen und Rampen. Das waren so im Großen die Bedürfnisse, welche bei der Ausarbeitung des ganzen Planes berücksichtigt werden mußten.

Als Giulio de' Medici Papst geworden war, mochten sich die Anforderungen an das Gebäude wenig geändert haben; jedenfalls zeigt schon ein Vergleich der beiden hier mitgetheilten Pläne, daß das Bauprogramm im Wesentlichen dasselbe blieb und die Abweichungen derselben mehr die Verschiedenheit der beiden Künstler dokumentiren als eine Sinnesänderung des Bauherrn.

Betrachten wir zunächst den Raffaelischen Plan, Fig. 1. Die ganze bebaute Fläche hatte eine Tiefe von 99 Canne = 221·166 Meter laut eingeschriebenem Maß und eine Tiefe von circa 48 Canne = 107·20 Meter. (Eine Canna ist = 2·234 Meter). Den Mittelpunkt der ganzen Anlage bildet ein großer rechteckiger Hof (h) von 22 : 11 Canne = 48·1 : 24·5 Meter. Hinter demselben liegt, ähnlich wie in den Giardini Boboli am Palazzo Pitti zu Florenz, ein Theater, nach Art des antiken Theaters eine unbedeckte Anlage mit Sitzreihen. Das Theater lag vermuthlich höher als der Hof, dessen Abschlußwand durch Nischen mit Halbsäulen, eine Fontaine in der Mitte unter einer triumphbogenartigen Anlage, geziert war.

Auf beiden Seiten des Theaters erheben sich im Halbkreis bequeme Treppenanlagen bis zum höchsten Punkt des Theaters, von dem aus man einerseits zu den Sitzreihen hinabsteigt, andererseits sich in die Laubgänge der Gartenanlagen verlieren kann.

Um den Hof herum liegen gegen Süden zu zweistöckige ausgedehnte Wohn- und Wirthschaftsräume mit Vestibul (a), Atrium (b), Speisesaal (c), großem Empfangssalon (g), Küche (e), Keller (d) und Speisekammer (f), dann einem langen Vorhof, durch welchen man, von Rom kommend, in den Hauptbau gelangte. An diesem Vorhof liegt ein großer Obstgarten mit Loggia am nördlichen Ende (i). Die südöstliche Ecke der gesammten Anlage bildet ein fester Thurm mit Verließ, dieta (n). Der Vorhof hat dieselben Dimensionen wie der Haupthof. Nach Osten, also nach dem steil gegen den Tiber abfallenden Terrain hin, finden wir einen mehrstöckigen Bau mit einer großen Loggia (i) als Mittelpunkt und auf gleichem Niveau mit der ganzen Villa. Hinter der Loggia gehen mächtige Doppeltreppen von je 50 Stufen, also etwa je 7·5 bis 9 Meter Podesthöhe, theils nach dem oberen Stockwerk, theils führen sie hinab zu der immensen Rennbahn, an welcher die Ställe (m) für ungefähr 170 Pferde gegen Osten den Platz abschließen. In der Mitte der Ställe ist ein Zugang von der Landstraße her. Eine ganz ähnliche großartige Loggia (i) führt im Norden zu den Gartenanlagen (k). Ueber dieser Loggia befindet sich eine Terrasse, zu welcher man vom Garten aus auf einer Treppe hinter der Fontaine am Westende der Loggia hinaufsteigt. Gegen den Tiber hin, also östlich von dem Baumgarten, sieht man ein großes Wasserbassin, zu welchem Treppen hinabführen, ganz ähnlich demjenigen, welches sich jetzt bei Villa Madama befindet. Dem festen Thurm am Südende entspricht am nördlichsten Punkt der Anlage ein Aussichtstempelchen (l), von welchem aus man einen prächtigen Blick über diesen köstlichen Landsitz genießen konnte, über das herrliche Tiberthal

und die Campagna bis gegen Rom hin und bis zu der Apenninenkette und dem zackigen Monte Soracte. Der ganze Plan läßt erkennen, daß eine kräftige und prächtige Architektur beabsichtigt war und man muß lebhaft bedauern, daß vielleicht das bedeutendste Architekturwerk des göttlichen Raffael blos auf dem Papier geblieben ist. (In dem auf unserer Tafel Fig. 1 gezeichneten Plan sind alle Bemerkungen, welche im Original beigeschrieben sind, wiedergegeben, die Ergänzungen in deutscher Schrift.)

Der zweite hier mitgetheilte Plan unterscheidet sich von dem ersten in zwei wichtigen Punkten: erstens ist der mittlere Hof kreisförmig, und zweitens ist der Vorhof gegen Süden (c) tieferliegend als der Hauptbau, dem natürlichen Terrain entsprechend. Das Theater, welches vermuthlich bei beiden Projekten an der Stelle angelegt war, wo man den Sand, Kalk und die Bausteine aus dem Berg gewann, ist beibehalten. Der ganze Plan zeigt im Detail bedeutende Abänderungen von dem früheren, deren ausführliche Beschreibung wir übergehen können, da sie aus dem Grundriß ersichtlich sind. Der ganze Bauplatz nimmt in der Länge 170 Canne in Anspruch, inclusive der ausgedehnten Gartenanlagen. Zu bemerken ist übrigens noch Folgendes: Auf der Originalzeichnung steht bei a geschrieben: „Questa (nämlich scala) sia a bastoni, monta palmi 8.“ D. h. also, um Pferde in den Hof der Villa führen zu können, ist die Haupttreppe bei a eine flachansteigende, ähnlich einer Rampe. Bei c steht beigeschrieben: „Terreno basso palmi 28.“ Bei der Treppe c steht: „Questa sia a gradi, monta palmi 35.“ Demnach liegt der Rundhof im Ganzen 43 Palmi = 9·6 Meter über dem Punkt a. Die beiden Treppen neben der Haupttreppe c sind wieder mit flachen Stufen angeordnet zum Hinaufführen von Pferden. Die Bedeutung der Räume, über welche der Originalplan keine direkten Aufschlüsse ergiebt, erklärt sich ziemlich von selbst, wenn man den Raffaelischen Plan damit vergleicht. Vom Rundhof gelangt man durch zwei Zimmer in den großen, mit einer Kuppel überwölbten Saal, der zwischen der großen östlichen Loggia im Mittel der Villa und dem an beiden Enden mit Hallen abgeschlossenen Garten liegt; von diesem aus kann man auf der Mauer bis zum befestigten Thurm gelangen. Der Garten e und der tiefergelegene Platz f mit seinem großen Wasserbassin, zu welchem Treppen hinabführen, ist bekanntlich ausgeführt; dagegen nie zur Ausführung gekommen ist der nördliche Thurm und Alles, was rechts von demselben im Plane gezeichnet ist. Von der Rennbahn, an welche sich die Ställe für 240 Pferde anschließen (der eine Stall für 12 Pferde liegt noch unter dem linken Theil der Treppe h), führt eine Treppe g in die oberen Gärten, und eine Treppenanlage h, nach der Originalzeichnung zu urtheilen wiederum für Pferde begehbar, führt hinab nach der Straße. Der Hauptzugang zur Villa in der Mitte war wohl als Fahrweg in mehreren Krümmungen gedacht, vielleicht als Viadukt über hochgemauerten Bögen.

Vasari, der den Bau nur unvollendet sah, und den Plan Antonio's nicht kannte, glaubte, die Villa habe mit der theaterartigen Hälfte des Rundhofes begonnen, und ebenso restaurirt Pontani in seinem Werk: „Opere di Raffaello da Urbino“ den Plan. Der hier in nicht ganz 1/4 des Originalplanes gegebene Grundriß widerlegt beide Autoren, und ebenso Percier und Fontaine, welche durch bloßes symmetrisches Wiederholen des bestehenden Theils der Villa eine angeblich auf Grund einer Handzeichnung des Antonio da San Gallo giovane basirte Abbildung der restaurirten Villa Madama geben. Man sieht wohl leicht die Unwahrscheinlichkeit dieser Behauptung ein, da den Meistern der Renaissance nichts ferner lag, als dieses akademische Herumreiten auf der Symmetrie, und da man nicht

durch bloßes symmetrisches Wiederholen einer Loggia mit einigen anliegenden Wohnzimmern passende Räume für Küche und Keller, Speisesaal und Empfangssalon erhält.

Es ist sehr schwer, eine Entscheidung darüber zu treffen, welcher von beiden Plänen der schönere sei, der Raffaelische Entwurf oder derjenige des Antonio da San Gallo giovane. Beide haben ihre Vorzüge. Raffael's Plan ist ein genialer Wurf, klar und einfach disponirt. Was Antonio da San Gallo zu dem bestehenden Baustück auf Grund des Raffaelischen Planes hinzukomponirte oder an demselben abänderte, läßt uns einen praktisch erfahrenen Architekten von Rang erkennen, der alle Anerkennung verdient. Raffael's Projekt macht den Eindruck eines Entwurfes, der bestimmt ist, den Bauherrn zu überreden, Antonio's Plan dagegen ist ein für die Ausführung berechneter, ausgearbeiteter Entwurf, welcher allen Anforderungen seines Bauherrn Rechnung trägt. Raffael's Originalplan ist von Thurm zu Thurm gemessen 1 m. 43 lang, derjenige des Antonio 0 m. 54, also ist der Raffaelische Original-Plan in einem fast dreimal so großen Maßstabe gezeichnet wie der andere.

Von dem Plane des Antonio da San Gallo giovane geben wir auf der beigefügten Tafel unter Fig. 3 ein Facsimile des jetzt bestehenden Theiles zur Orientirung sowohl für Diejenigen, welche den Bau aus eigener Anschauung kennen als auch über die Art und Weise der Darstellung dieses Planes. Alle im Original befindlichen Maaße in römischen Canne = 10 Palmi = 2·231 Meter (also 1 Meter = 0·4476 Canne) sind beigefügt.

Aus Kugler's „Friedrich der Große“, illustrirt von Menzel.

Entwurf für die Villa Madama von Raffael.

Fig. 1.

a. vestibolo.
b. atrio.
c. tinelo (Speisesaal).
d. cantina (Keller).
e. Küche.
f. dispensa (Speisekammer).
g. Saal.
h. cavedio coperto.
i. offene Hallen (Loggien).
k. Chiosto ..... dalbori (Baumgarten).
l. tempietto (Tempelchen).
m. Ställe.
n. dieta (Verließ).
o. hipodromo (Rennbahn).
p. Zimmer.

canne 27 dal monte alle stalle.

lunga tutta canne 99.

0 10 20 30 40 50 100 canne

100 200 meter.

Progetto per la Villa Madama a Roma (di A. da S. Gallo).

Fig. 2.

Fig. 5.

Progetto per la Villa Madama a Roma.

(Antonio da San Gallo)

Aus Kugler's „Friedrich der Große", illustrirt von Menzel.

Adolph Menzel.

Eine Skizze.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Freilich war es mit dem Boden für die Malerei in Preußen noch immer eine eigene Sache. Persönliche Anlage und verführerisch glänzendes Beispiel ließen „Zeit und Geld verthun" und unschätzbare Kräfte zum Feiern oder zu ungeeigneter Thätigkeit zwingen. Denn das ist nun eben der ästhetische Grundirrthum, der insbesondere Menzel verhindert hat, der deutschen Kunst noch mehr zu werden, als er ihr geworden ist: Menzel ist dem Fanatismus für die Monumentalmalerei zum Opfer gefallen. Der Phantastik Friedrich Wilhelm's IV. hätte ein begränzter, übersehbarer Plan nicht genügt, um seine Begeisterung für die Kunst zu dokumentiren; es mußte etwas phantastisch Ungeheuerliches dabei sein. Er ermangelte der besten Eigenschaft, durch die König Ludwig in seinem Mäcenatenthum geziert ist: der nüchtern hausmännischen Berechnung. Nichts hat der kunstfreundliche Wittelsbacher unternommen, dessen Ausführbarkeit sich nicht vollständig im voraus berechnen ließ, nichts, bevor die Mittel zur Gewährleistung der Durchführung sicher verfügbar waren. Er liebte es nicht, mehrere Eisen gleichzeitig im Feuer zu haben; neue Entwürfe wurden in der Regel erst in Angriff genommen, wenn sich das Ende der älteren Arbeiten absehen ließ. Die wünschenswerthe Freiheit der Bewegung suchte er lieber durch energisches Drängen der Künstler zu gewinnen; und selbst ihrer Natur nach unabänderlich weitaussehende Plane (Bavaria, Regensburger Dom u. s. w.) mußten sich seinen vorsichtigen Berechnungen anbequemen und einfügen. So konnte er es erreichen, daß nichts Angefangenes unvollendet blieb, und selbst sein Tod seinen Unternehmungen keinen Stillstand gebot. Friedrich Wilhelm dagegen ist in demselben Maße, wie seine Pläne äußerlich umfangreicher und innerlich bedeutender waren, früher in denselben stecken geblieben: nur das Unerheblichste (und was ihm so schien, und was er daher nur mit halbem Herzen ergriff) ist ausgeführt worden; das Wichtigere ist mit wesentlichen Ab-

strichen und Einbußen einer relativen Vollendung theilhaftig geworden; das Bedeutendste ist nicht über den Entwurf und einen verunglückten Anlauf hinausgekommen. Es ist charakteristisch für ihn, daß er Kaulbach im Treppenhause drauf los malen ließ, ohne sich und den Künstler zur Klarheit über ihr gemeinsames Vorhaben zu zwingen.

Der phantastischen Anlage Friedrich Wilhelm's gesellte sich das gerade für seinen Charakter höchst gefährliche Beispiel. Wie hoch man auch die künstlerische Begabung und das Kunstverständniß des Königs schätzen mag — ich selbst bin nach seinen Zeichnungen der Ueberzeugung, daß er bei Freiheit in der Berufswahl und einer in dem Falle leicht entsprechend zu findenden Ausbildung ein recht tüchtiger Architekt geworden wäre, — das kann Niemand leugnen, der die Dinge etwas genauer kennt, daß seiner Kunstbeförderung nur ein dunkler allgemeiner Drang ohne eigenthümliche und bestimmte Ideen zu Grunde lag, und daß derselben einzig durch das Bestreben, den König Ludwig zu überbieten, die einzelnen Schritte vorgezeichnet wurden. König Ludwig hatte schon nur die „große" Kunst gefördert; folglich wußte Friedrich Wilhelm, was er zu thun hatte; wurde er doch durch die herrschende Theorie noch in dieser Richtung bestärkt. Denn die durch Ludwig herorgerufene Münchener Kunstblüthe hatte zum Theil das unabweisbare Bedürfniß, zum Theil die unausweichliche Folge gehabt, daß die Spekulation ihr bewies: was ist, ist vernünftig. So kam es, daß zu keiner Zeit ein ausgesprocheneres und ausschließlicheres Vorurtheil zu Gunsten bestimmter Kunstarten und Richtungen geherrscht hat als in jenen Jahren, da man München zur Kunststadt par excellence gemacht hatte, und der Glanz der neugeschaffenen Herrlichkeit die Augen aller Mitlebenden blendete.

Da hatte man es längst vergessen, daß Cornelius durch Faust und Nibelungen und eher wohl trotz der Gewölbemalereien in der Quirinuskirche zu Neuß ein berühmter Meister geworden war, bevor er durch Bitten die Gelegenheit erlangte, nebst seinen Genossen einmal gründlich mit dem Pinsel auszufahren; und Niemand achtete damals anders als mit einem beiläufigen gleichgültigen Worte, das die gewissenhafte Beschreibung mit sich brachte, auf die seine Fresken einrahmenden und gliedernden Arabesken und Grottesken, in deren geist- und stilvoller Erfindung heute jeder Kundige mit ein Hauptverdienst des großen Meisters sieht. Man tarirte Kunstwerke mehr nach Kategorien ihrer Gegenstände und nach Maßstäben und Materialien der Ausführung als nach der Intensität rein künstlerischer Eigenschaften. Man wies bestimmten Stoffgebieten bestimmte Größen für ihre Darstellung zu und wachte über etwaige „Vermischungen der Gattungen" durch Nichtachtung jener Normen mit unerbittlicher Strenge. Noch heute haben die damals großgezogenen Vorurtheile, deren Codex Detmold mit köstlicher Laune verspottet hat, nicht allgemein ausgerottet werden können, und es giebt noch genug Leute, die ein „Genrebild" mit Erfolg todt geurtheilt zu haben glauben, wenn sie darauf hinweisen, daß ihm doch der lebensgroße Maßstab gar nicht zukomme, oder die zum wenigsten Scheu tragen, ein Gemälde, das man nicht mitsammt dem Rahmen unter den Arm nehmen kann, schlechtweg ein Genrebild zu nennen. Da muß es doch wenigstens, wenn der Stoff, als ein irgend wann und wo wirklich vorgekommener, es nur allenfalls gestattet, mit Reverenz als „historisches" Genrebild verehrt werden.

Danach wurden dann auch die Urheber der Gemälde sorgsam, aber unwiderruflich classificirt. Zuerst kam, was achtfüßig und darüber malte und ausstellte, die „große Historie", natürlich mit Einschluß der noch mit ganz besonders heiligen Gefühlen zu betrachtenden „religiösen" Malerei. Danach, was fünf bis acht Fuß große Leinwand bedeckte,

meist Porträt, oder historisches Genre, auch vereinzelt Landschaft, die dann wohl (oder übel?) „historische" sein mußte oder genannt wurde, um ihr anspruchsvolles Auftreten zu rechtfertigen. Weiter hinab bis zwei Fuß und selbst darunter erstreckte sich das Genre; auch die Landschafts-, Architektur-, Thier- u. s. w. Malerei gedieh in dieser Region. Die ganz kleinen Tafeln, tableaux de poche, stellten Frucht- und Blumenstücke u. dgl. dar. Was bloß schwarz aussah, das wurde, falls es nicht durch seine Größe als stets sehr zu bewundernder „Marton" mit in die erste Klasse gehörte, als „Reproduktion" in das Gesindezimmer des Kunstpalastes verwiesen und danach geachtet. Die Art, wie noch heute Kupferstiche, Holzschnitte u. s. w. auf der Berliner akademischen Kunstausstellung placirt und überhaupt behandelt werden, ist ein redendes Kulturüberlebsel aus jener „großen" Zeit der Kunst. — Wie man sich heutzutage am Billetschalter der Eisenbahn je nachdem in erste, zweite oder dritte Klasse einkauft, so bestimmte damals der Künstler durch seine Einsendungen zur „Akademischen" die Rangklasse, in der er geführt zu werden wünschte oder verdiente.

Adolph Menzel hatte mehrere Jahre schwarz ausgestellt: sein Schicksal war besiegelt. Zwar fiel es auf, daß er in seinen Lithographien, Radirungen u. s. w., d. h. in lauter officiell als „reproducirende Künste" gebuchten Kunstarten nicht anderer Leute, sondern seine eigenen Kompositionen und Erfindungen vorführte. Aber was that's? Das konnte höchstens rechtfertigen, ihm nach einigen Versuchen in Oel die Aufnahme in die höhere Klasse des „Genre's" nicht zu versagen, obgleich diese letzteren Erstlinge kein allgemeines Wohlgefallen erregten (wie wir gesehen haben). Auch war daraufhin wohl vorauszusetzen und jedenfalls zu versuchen, daß und ob er vielleicht der geeignete Mann zur Illustrirung von Büchern sein möchte. Daß seiner Schlacht bei Mollwitz, ja jedem Blatte der „Denkwürdigkeiten" — wie der Vision des Ezechiel von Raffael — der kleine Maßstab nur zufällig eignete, daß dort, wie hier, die denkbar großartigste künstlerische Gesinnung und Anschauung vorlag, und daß jene Erfindungen — gleich dieser — jeder passenden Wand in Fresko zur höchsten Zierde gereicht haben würden, — das sind Erwägungen, die — heute so natürlich und selbstverständlich wie alles Einfache — damals bei der allgemeinen Verkünstelung der Kunstverhältnisse ganz abseits vom Wege der landläufigen Gedankenfolgen in künstlerischen Dingen lagen und also — nicht angestellt werden konnten. Ja man hielt augenscheinlich die von dem Gebräuchlichen und Gefeierten durchaus abweichende, ja ihm widersprechende Auffassungs- und Darstellungsweise, da sie nur so da unten herum im Kunstgarten auftrat, wohin der „ernstere Kunstfreund" nur einmal ganz gelegentlich — lediglich zur Kenntnißnahme — einen flüchtigen Blick fallen ließ, für viel zu unerheblich, um sie eines Wortes zu würdigen; sonst hätte sie wenigstens doch energischem Widerspruche begegnen müssen. Nichts von alledem! Man glaubte wohl, den „jungen Künstler" zu hoch zu tariren, wenn man ihm überhaupt einen selbständigen Willen zutraute, und meinte, mit ihm fertig zu sein, wenn man notirte, daß er „noch nicht" die Raffaelische Zeichnung, das Tizianische Kolorit, das Correggeske Helldunkel und all das übrige Zeug hatte, das man den gepriesenen Größen des Tages nachzusagen wußte.

Selbst Kugler scheint in den dreißiger Jahren Menzel wenig anders als in der hier charakterisirten Weise angesehen zu haben. Man ist dafür auf sein „Museum" angewiesen, das sich bereits vom zweiten Jahrgange — 1834 — an gelegentlich mit Menzel beschäftigt. Dort hat, wie es scheint, Kugler selber (Nr. 3, S. 23 fg.) „Künstlers

Erdenwallen" ziemlich treffend besprochen[1]), und eine andere Feder — M. E. unterzeichnet — referirt (Nr. 47, S. 385) kurz, aber verständig über die ausgestellten vier Blatt Denkwürdigkeiten: „Sie sprechen besonders durch die frische Fülle von Kraft und affektvoller Bewegung an, und wenn sie in der Ueberfülle von Motiven und heftigen Aeußerungen von der Jugend des Künstlers, wie es uns scheint, Zeugniß geben, so wollen wir ihm zu diesen Fehlern mehr Glück wünschen, als wenn er sie nicht zu machen gehabt hätte; aus dem Zuviel, nie aus dem Zuwenig kann das rechte Maß werden." 1835, 36 und 37 theilt Kugler je eine von Menzel gezeichnete Tischkarte mit, und in dem letzteren Jahrgange widmet er den „Denkwürdigkeiten" einen durch drei Nummern (10—12) gehenden ausführlichen Aufsatz: „Ueber geschichtliche Kompositionen". Die erste Abtheilung stellt für die künstlerische Behandlung geschichtlicher Stoffe gewisse Normen auf, an welchen dann in der zweiten und dritten die einzelnen Darstellungen Menzel's gemessen werden. Man sieht hier, daß es dem Forscher das ganze Aufgebot seiner ästhetischen Systematik gekostet hat, um sich von dem wuchtigen Auftreten des jungen Malers nicht „übermäßig imponiren" zu lassen. Er sieht sich gezwungen, „den höchsten Maßstab anzulegen"; er findet „das erste, nothwendigste Bedingniß eines jeden Kunstwerkes, . . . ein durchgreifendes inneres Leben"; „nirgend wird eine kalte, willkürliche Berechnung des Verstandes, nirgend ein Streben nach äußerlichem Effekt sichtbar". „Mannichfach durchgebildete Charakteristik", „ein höchst lobenswerthes historisches Studium", Treue im Kostüm u. s. w. machen die Blätter „in den Geist der verschiedenen Epochen und Verhältnisse, welche sie darstellen, einzuführen wohl geeignet". Die einwandernden Salzburger Protestanten sind „eine Komposition, die . . . zu den schönsten geschichtlichen Darstellungen gehört, welche uns seit lange bekannt geworden sind," und bezüglich des Schlußblattes „Victoria!" (1813) heißt es: „Wir entsinnen uns kaum, unter den Darstellungen moderner Zeitgeschichte ein Werk von ähnlicher Bedeutsamkeit der Intentionen gesehen zu haben." Man sollte meinen, das genügte, zumal bei dem Werke eines Neunzehnjährigen, um einen zu überzeugen, daß hierin eben etwas Neues und etwas Besseres als der gewöhnliche Schlendrian der nur durch ästhetische Spannbocksysteme über Wasser zu haltenden „historischen" Malerei der Zeit enthalten ist. Aber das Schlußresumé gelangt zu anderen Resultaten; denn es scheint „die künstlerische Produktivität hier noch mehr ihr eignes Gesetz als das einer höheren (?!) Nothwendigkeit anerkannt zu haben". Und so muß denn Menzel zum bloßen Specimen einer allgemeinen Richtung der Kunst auf das Historische heruntersinken, und ihm werden die Lorbeeren dieses Strebens in Aussicht gestellt, wenn — er sich selbst aufgegeben haben wird; denn darauf läuft die ganze Kritik hinaus. Die heilsame Reaktion einer gesunden, unmittelbar an der Natur groß gewordenen schöpferischen Künstlernatur gegen den krankhaften Jammer der romantischen Duselei zu erkennen, lag ihm ferne.

Indessen war Kugler der Einzige, der der jugendlichen Meisterhand eine würdige Aufgabe zu stellen wußte. Sie führte den Künstler wiederum auf echt preußischen Boden. Kugler hatte aus patriotischer Begeisterung das Leben Friedrich's des Großen zu schreiben unternommen, in einer Form zu schreiben, die zur Weckung und Kräftigung vaterländischen Sinnes geeignet wäre, mit sinnlicher Frische, mit warmer Liebe, mit rück-

1) Wenngleich es stark ist, den Künstler ebenso für den Anschluß an Goethe's Gedanken, wie für die Abweichungen von denselben abzukanzeln.

haltlosem Freimuthe. Nicht auf ein gelehrtes Werk war es abgesehen, sondern auf ein Volksbuch im schönsten Wortverstande und im edelsten Stile. Es ist — unter dem rein literarischen Gesichtspunkte — das Vollendetste und das in der einmal geschaffenen Form dauernd Werthvollste, was Kugler geschrieben hat [1].

Es war ein glücklicher und schöner Gedanke, das, was dem Volke durch das Wort nahe gelegt wurde, ihm durch das Bild noch näher zu führen; und hier, wo es auf unumwundene Deutlichkeit, auf schlagende und packende Lebendigkeit, auf intimste Anschaulichkeit ankam, wo das Bild die stoffliche Realität des Gegenstandes um jenes nothwendige Minus ergänzen sollte, das die sprachliche Schilderung läßt, mußte abgesehen von allen ästhetischen Sympathien und Antipathien Menzel's Art der künstlerischen Gestaltung als die angemessenste, für den Zweck förderndste erscheinen. Hat sich doch zu allen Zeiten die Illustration, die bildliche Texterläuterung und Textergänzung, möglichst eng an die Wirklichkeit angeschlossen.

Aus Kugler's Geschichte Friedrich's des Großen. Illustrirt von Menzel.

Man kann sich leicht vorstellen, mit welcher begeisterungsvollen Freudigkeit Menzel eine Arbeit angriff, die besser kaum nach seinem Herzen sein konnte. Von seiner Hingebung legt das Werk Zeugniß ab, welches — 1840 bei J. J. Weber in Leipzig zum ersten Male erschienen — heute längst ein Lieblingsbesitz nicht bloß des preußischen Volkes, sondern der deutschen Nation geworden und als ein Meisterwerk der illustrirten Literatur anerkannt ist.[2] Wie schwach aber damals der in dem Geschichtschreiber und dem Illustrator bis zum Schaffensdrange lebendige nationale Gedanke noch in der Masse, wie weit ihrer Zeit vorausgeeilt Art und Kunst Beider war, beweist wohl am schlagendsten der Umstand, daß erst im Jahre 1856 eine zweite Auflage nöthig wurde, während die Auflagen sich von da ab so schnell folgen mußten, daß 1870 bereits die siebente[3] erschien.

Das Buch hatte in der Zeit eigentlich nur den Erfolg, daß der Zeichner fortan eine Art von Monopol auf den Stoff — das Zeitalter Friedrich's des Großen — zu haben schien; und als daher Friedrich Wilhelm IV. gleich 1840 befahl, eine würdige Prachtausgabe der Werke des großen Königs vorzubereiten, schien es nicht ungeschickt, diesem

1) Daher auch in dem vierten Bande von H. Kurz' Nationalliteratur gar nicht erwähnt!

2) Wir sind in der angenehmen Lage, diesem Aufsatze vier Illustrationen aus dem Werke, Voltaire in Wuth über die Verbrennung des Libelles (vergl. Heft 1), Illumination zur Huldigungsfeier in Breslau (S. 41), eine Reiterattaque (s. oben) und die Audienz der schlesischen Kaufleute (S. 40), beifügen zu können.

3) Von der illustrirten Ausgabe erschien soeben die dritte Auflage bei H. Mendelssohn in Leipzig, die zweite kam 1867 heraus. Anm. d. R.

nur für auserwählte Hände und Augen vorbehaltenen literarischen Spielzeug in etwas den Werth eines Bilderbuches zu geben, und wie von selbst kam man auf Menzel, um von ihm einige bildliche Zierden auf die glänzenden Blätter streuen zu lassen – zur Abwechselung, und weil man „es ja kann".

Ein aufmerksamer Blick in die „Werke" zeigt, daß hiermit die Oberflächlichkeit und Verständnißlosigkeit, welche diesen Plan eingab und ausführen ließ, keineswegs zu hart beurtheilt ist. Man sehe Kugler's Buch an: es ist in jeder Beziehung ein Muster eines illustrirten Werkes; der bildliche Schmuck begleitet in angemessenem Reichthum den Text, fügt und schmiegt sich ihm in den mannichfaltigsten Formen an. Man sieht, der Künstler hat hier freie Hand gehabt, sich durch Stoff und Form des Buches inspiriren zu lassen, und ein kunstverständiger Sinn hat sich an dem volleren Zusammenklange der künstlerischen und der geschichtlichen Schilderung erfreut: man würde sich leicht überreden können, daß der Schriftsteller hier und da noch dem Zeichner Anregungen verdankt hat.

War auch ganz dies Verhältniß bei der Herausgabe von Schriften, die als ehrwürdige alte historische Denkmäler dastehen, nicht möglich, so mußte doch gethan werden, was zulässig war. Die ganze Illustration erscheint aber vollständig wie ein Beihaspel, kommandirt als Vehikel der „königlichen" Pracht der Ausgabe, und deshalb auch für genügend angesehen dadurch, daß sie eben da ist. So bezeichnend wie möglich für diese Auffassung, schweigt der Herausgeber wie das Grab von der Illustration, deren Urheber doch zum Mindesten die Ehre der Namennennung verdient hatte, selbst wenn er seine Sache schlecht gemacht hätte. Dann, wie um recht geflissentlich äußerlich zu markiren, daß die Illustration nicht zugehörige Beigabe ist, tritt sie — abgesehen von einigen planlos eingestreuten Stahlstichporträts — in der ausgesprochensten Weise als Anhängsel auf: ausschließlich in der Form des cul-de-lampe, der Schlußvignette. Wie die Bilder, die in der Seele des Lesers entstehen, wenn er das Buch zugemacht hat, und die ja gar nicht die Verpflichtung haben, Reproduktion des Gelesenen zu sein, sondern durch jede Art von Ideenassociation damit zusammenhängen können, zockeln diese Zeichnungen hinten nach. Keine kunstvoll komponirten, reich geschmückten Initialen, keine sinnvoll sprechenden, phantastisch tiefen Titelblätter der einzelnen Werke, keine markige Skizze unmittelbar bei dem Worte, das die Seele ergreifend sie sich ein Bild zu entwerfen zwingt.

So macht die Illustration, bestimmt, die Ausgabe reich zu machen, den Eindruck der Aermlichkeit; und nur das Genie eines Menzel kann veranlassen, ihr noch Beachtung zu schenken. Es war eben keine Unternehmung „großen" Stils, keine „monumentale" Kunst, keine ehrwürdige „Historie". Es war eben so ein Bischen Zierat und Zuthat, aus der „der Natur der Sache nach einzig angemessenen" untersten Sphäre der Kunst entnommen. Sich darum irgend weiter zu kümmern, das konnte doch nicht der Mühe werth sein.

Glücklicherweise fühlte der Künstler, von Schaffensfreude hoch entflammt, nicht die Geringschätzung, die ihm und seiner Kunst von thörichtem ästhetischem Dünkel widerfuhr, oder er war groß genug, sich durch solche Kleinlichkeiten nicht verbittern und stören zu lassen. „Gieb mir, wo ich stehe", rief es schon längst in ihm; und wo die officielle Weisheit keinen Platz für den großen Zehen eines „Historien"-Malers sah, da fußte er mit der Sicherheit des Genies, um alle approbirten Größen zu überflügeln.

Denn wahrhaft großartig erscheint nun seine Illustration, wenn man sie nicht als Ganzes in ihrem Verhältnisse zu dem gesammten Werke — für welches er nicht verantwortlich ist, – sondern jede Komposition einzeln für sich und in ihrer Beziehung zu dem speciellen

Stückchen Schriftwerk betrachtet, zu dem sie gehört. Ganz in dem Sinne, wie ich oben den Begriff der Schlußvignette — ich glaube, aus der Idee der Sache heraus — definirt habe, hat Menzel sie aufgefaßt. Man muß Friedrich den Großen lesen, um die Feinheit und Piquanterie, die Tiefe und Reichhaltigkeit, die Schärfe und Schlagfertigkeit des Menzel'schen Stiftes würdigen zu können. Da klingt ein ganz untergeordneter, aber bezeichnender Zug nach; dort verkörpern sich die Kernpunkte der Discussion; hier tritt eine Persönlichkeit, dort ein Ereigniß aus der Fülle der angeregten Vorstellungen heraus; kaum ist man durch die packende Wahrheit eines einzelnen Vorganges in's Enge und Engste gebannt gewesen, da führt eine tiefsinnige Symbolik, stets mit derselben greifbaren Deutlichkeit wie die allerrealste Thatsache, hart bis an die Grenze der allgemeinsten Gedankenabstraktionen; bald im Ernste, bald im Scherze spinnt sich, oft überraschend genug, die Gedankenkette weiter; kurz, man könnte ein Buch schreiben, wollte man dem Künstler in die Geburtsstätte seiner Erfindungen nachzugehen versuchen, und ein Buch voll gewichtigen und schönen Inhaltes.

Wie schade, daß diese Schätze in einem — selbst von dem andernfalls unbedingt erforderlichen unerschwinglichen Preise zu geschweigen — dem Privatbesitze unzugänglichen Werke der Nation vorenthalten wurden und werden! So verstand man damals die Sache der nationalen Kunst! — Sollten die Stöcke nicht mehr vorräthig und mit einem passenden Texte begleitet in einem handlichen Bändchen herauszugeben sein? Das würde gar nichts kosten und den Werth von einigen Dutzend sehr kostspieligen Siegessäulen weit überragen; denn es würde wirklich national sein und auch bereitwillig als national anerkannt werden. Da ist nichts künstlich Gemachtes, nichts Ungesundes, sondern Alles von echt deutschem Schrot und Korn, recht und schlecht und sinnvoll edler Art.

Unsere ganze charakteristische und würdige, kapriciöse und doch liebenswürdige Vorstellung vom alten Fritz und seiner Welt ist wesentlich durch Menzel's Reproduktion jenes Zeitcharakters und seiner hervorragenden Vertreter bestimmt. Das ist denjenigen, die wissen, „von welchen Kapaunen und wälschen Hahnen sie ihr Bäuchelchen gemästet,“ klar, und für diejenigen, die danach nicht fragen, ebenso sicher. Selbst Kaulbach's Schablone hat sich der zwingenden Gewalt des Menzel'schen Geistes bei der Annäherung an dessen eigensten Bereich beugen müssen, natürlich nicht, ohne auch hier eine Karikatur zu liefern, wie überall, wo die Aufgabe verlangte, daß er der Wirklichkeit mit Ernst gegenüberstand. Ist es eigentlich noch der Frage werth, welchem Künstler der Kranz als nationellstem Meister gebührt? Demjenigen, der uns einen der hellsten und schönsten Lichtpunkte deutscher Geschichte begeisterungsvoll und begeisternd vor das Auge und die Seele stellt, — oder demjenigen, der es in einer Zeit unserer Schwäche hat wagen dürfen, uns über dem Zerrbilde des „größten deutschen Sohnes“ eine Germania als skrophulös gedunsenen Backfisch darzubieten, der in irgend einen Schmöker vertieft, ohne es zu bemerken, seine Krone heruntergleiten läßt? Es ist zu wiederholen, was ein Anderer in anderem Zusammenhange — leider mit eben so großer Berechtigung — zu bemerken gefunden hat, „daß das „Volk der Denker“ zuweilen auch eine Gedankenlosigkeit begehen kann“. Wenn nur hier nicht noch eine Gefühl- und Taktlosigkeit dazu käme!

Ich kann es mir nicht versagen, hier ein paar Züge zur Geschichte der Würdigung Menzel's einzuschalten. Das Schorn'sche „Kunstblatt“, die einzige damals existirende nennenswerthe deutsche Fachzeitschrift, die auch keineswegs die zeitgenössische Kunst principiell von ihrem Programme ausschloß, kam — von drei bloßen Namennennungen im

Jahre 1840 abgesehen — seit dem Jahre 1838 zum ersten Male wieder in der zweiten Nummer des 1847er Jahrganges auf Menzel zu sprechen. Diese Nummer fängt mit einem anonymen Aufsatze an: „Die Kunstausstellung in Berlin im Herbste 1847. Uebersichtlicher Bericht.“ Dort heißt es S. 6:

„Die Anzahl eigentlicher Historienbilder, die von Berliner Künstlern eingesandt, war nicht bedeutend. Zu bemerken ist, daß Alles, was mit Fug zu dieser Gattung gezählt werden kann, sich in der Darstellung von Scenen der wirklichen Geschichte (im Gegensatz zu Darstellungen poetischen oder symbolischen Inhalts) bewegte. Zwei von diesen Arbeiten, beide von sehr bedeutender Dimension, nahmen die Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch. [Folgt Besprechung von Schorn's Gefangenen Wiedertäufern und Eybel's Großem Kurfürsten bei Fehrbellin.] . . . Je seltener die deutschen Künstler (wenigstens die norddeutschen) in neuerer Zeit die Darstellung großartig bewegter Handlungen versucht haben, um so mehr mußten diese Arbeiten Anerkennung verdienen.“

„Wenn der Wunsch, daß einer solchen Weise künstlerischer Thätigkeit die entsprechende Förderung zu Theil werden möge, gewiß sehr wohl begründet ist, wenn dieselbe der vaterländischen Kunst die schönsten Erfolge zu versprechen scheint, so muß hiebei jedoch noch eines Dritten unter den Künstlern Berlins, des Malers A. Menzel, dessen Talent in derselben Weise das Bedeutendste erwarten läßt, gedacht werden. Von seinem reichen Kompositionstalent, von der Schärfe seiner historischen Charakteristik und ebenso von seinen höchst gründlichen Studien in Betreff des historischen Kostüms und was dahin gehört, geben die zahlreichen Zeichnungen, die er für die auf Befehl des Königs veranstaltete Prachtausgabe der Werke Friedrich's II. und früher für die von Kugler verfaßte Geschichte des Letztern geliefert hat, hinreichendes Zeugniß. Eine bedeutende Anzahl der für jene Werke gelieferten Kompositionen war von den Holzschneidern, welche dieselben für den Druck geschnitten haben, zu der jüngsten Ausstellung eingesandt worden. Ein von Menzel selbst ausgestelltes größeres Genrebild legte sein technisches Vermögen in Betreff der künstlerischen Ausführung auf sehr entschiedene und beachtenswerthe Weise dar. Mit großen Aufgaben aus der vaterländischen Geschichte versehen, würde dieser Künstler ohne Zweifel wesentlich neue Erfolge anzubahnen im Stande sein.“ —

Das erste freie und tiefblickende Urtheil über Menzel, der — obgleich selten frühreif — bis zu dieser seiner Entdeckung hatte 31 Jahre alt werden müssen! Und wie vorsichtig ist diese Darlegung! Wie bemüht sie sich, ohne die alten Schnürstiefel der ästhetischen Schablonisirerei geradezu abzulegen oder auszutreten, doch etwas größere Freiheit der Bewegung zu gewinnen! Aber da kam der Mann schön an! Man höre und staune, mit welcher Note — obwohl Kugler damals für die Herausgabe des Kunstblattes mit verantwortlich war, — die Redaktion den Abdruck dieses Aufsatzes einleitend entschuldigte:

„Die Redaktion hat keinen Anstand genommen, den oben genannten Bericht, dessen Abdruck derselben anheimgestellt ist, in das Kunstblatt aufzunehmen. (Wie gnädig!) Der Bericht berührt die einzelnen Werke der Ausstellung zwar nur in sehr flüchtiger (?! d. h. nicht mit Verhimmelungen beschreibender) Weise und hat mehr die Absicht, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten (allerdings ein schwerer Irrthum!) und hiernach Gesammtresultate in Betreff des heutigen Kunstlebens zu gewinnen. (Ein gefährliches Beginnen, durch das ganze ästhetische Systemkartenhäuser über den Haufen geblasen werden können!) Doch dürfte auch dies (also doch auch?) dem Interesse der Leser nicht ganz (!!) fern liegen . . .“

Damit war die Autorität hergebrachter kunstkritischer Lehrsatzungen recht nachdrücklich gewahrt, und die Gefahr einer nachhaltigen Wirkung dessen, was der Ungenannte fein fühlig erkannt hatte, glücklich abgewandt. Man konnte ihn in der folgenden Nummer ohne Furcht und Vorbehalt eine zweite ebenso richtige Entdeckung machen lassen. „Der einheimische Holzschnitt," sagt derselbe S. 9, „früher sehr handwerksmäßig betrieben, hat sich zu einer außergewöhnlichen Blüthe entfaltet. Hier hat besonders der Einfluß des hiesigen Malers A. Menzel durch jene oben erwähnten Zeichnungen, welche er für den Holzschnitt lieferte, ungemein anregend gewirkt. Die Arbeiten von Unzelmann und den beiden Vogel in Berlin, die auf der Ausstellung befindlich waren, stehen dem Besten gleich, was in diesem Fache jemals geleistet ist."

Wer im Stande ist, die Bedeutung des Holzschnittes für unsere moderne Kunst nicht allein, sondern für unser gesammtes Kulturleben einigermaßen zu ermessen, und wer sich — um einen Maßstab für die gemachten Fortschritte zu gewinnen, — beispielsweise erinnert, mit welchem elenden, patzigen Geschmier als Vignette an der Stirn gleichzeitig mit Menzel's erstem Auftreten selbst ein Kunstblatt, Kugler's „Museum", in Berlin fünf Jahre lang — von 1833 bis 37 — ungenirt zu erscheinen wagte, — der wird in diesem läuternden Einflusse Menzel's auf die Formschneidekunst willig ein Verdienst anerkennen, das unter den größten Errungenschaften für die Kunst unserer Zeit nicht vergessen werden darf.

Als Merkwürdigkeit, fast als historische Ironie verdient es angemerkt zu werden, daß ein Mann, dessen gesammter geistiger Richtung nichts entgegengesetzter sein konnte als die realistisch rationalistische Anschauungsweise Menzel's, und der, an hervorragender Stelle zur Pflege und Förderung der Kunst bestellt, weit überwiegend, fast ausschließend verderblich gewirkt hat, der verstorbene Generaldirektor der Berliner Museen von Olfers, zuerst auf diese doppelte Bedeutung Menzel's als schöpferischer Künstler und als Regenerator der Formschneidekunst aufmerksam wurde und bereits im Winter von 1838 auf 39 — gewiß nicht ohne große Schwierigkeit — durchsetzte, daß der „Verein der Kunstfreunde im preußischen Staate" als Vereinsblatt einen größeren Holzschnitt bestellte und Menzel mit der Zeichnung beauftragte. So entstand der Tod des Franz von Sickingen, geschnitten von Unzelmann.

Ungefähr gleichzeitig mit der redaktionell desavouirten Entdeckung Menzel's im Jahre 1847 muß auch ein anderes Ereigniß fallen, welches zeigt, daß auch andere Leute anfingen, in seine Kraft ungewöhnliches Vertrauen zu setzen: der Casseler Kunstverein bestellte bei ihm aus Veranlassung der 1848 eintreffenden sechshundertjährigen Jubelfeier des hessischen Herrscherhauses eine große historische Komposition, den festlichen Einzug der Herzogin Sophia von Brabant mit ihrem Sohne Heinrich, dem Erben der hessischen Herrschaft, in Marburg im Jahre 1248 darstellend. Der Karton befand sich 1848 auf der Berliner akademischen Ausstellung und gab der alten Theorie und dem „Kunstblatte" Gelegenheit, die im Vorjahre zugelassene Ketzerei wieder gut zu machen. In den „Berliner Briefen" von T. L. S. heißt es (Jahrgang 1848, Nr. 45, S. 176): „Ich habe Ihnen schon gesagt, daß die Berliner Historienmalerei nur ein Bild der Gegensätze ist; schütteln Sie also nicht den Kopf, wenn ich Ihnen schon wieder einen neuen Gegensatz vorführe. Es sind die Arbeiten von A. Menzel." Und nun folgt eine Besprechung des Kartons, die ich nicht genau kontrolliren kann, weil ich leider das Werk nicht kenne, die aber den Eindruck grauenhafter Kleinlichkeit und Beschränktheit macht. Das Ganze schließt: „Was also sagt uns der Karton über dies Talent, auf dem so große Hoffnungen ruhen sollen? — Ich weiß es nicht und will einstweilen mich mit dem Gedanken zu befreunden suchen, daß der Künstler selbst Fehlgriffe eingesehen

haben wird." - - So hinterließ 1848 das Kunstblatt bei seinem Verscheiden den 33jährigen Menzel mit einem Fragezeichen!

Doch die Zeit des siegreichen Durchbruches war nicht mehr fern. Die Umkehr der öffentlichen Meinung und der kritischen Stimmen wurde bewirkt durch die neuen glänzenden Verherrlichungen Friedrich's des Großen und seiner Zeit, die der Künstler innerhalb weniger Jahre hervortreten ließ. Es sind — von Geringerem abgesehen und ohne strenge Beobachtung der Zeitfolge ihres Erscheinens — die folgenden:

„Die Armee Friedrich's des Großen in ihrer Uniformirung gezeichnet und erläutert." (Drei Bände mit kolorirten Lithographien.) Es ist ein Werk — wie Kugler (Deutsches Kunstblatt, 1852, Nr. 11, S. 95 fg.) sagte, — „das für die Specialgeschichte des großen Königes und seiner Zeit den eigenthümlichsten, völlig urkundlichen Werth hat," zwar „ein instruktives Werk, ein Kostümwerk, aber ein von einem Künstler gefertigtes und somit auch ganz entschieden, seiner Behandlung wie seinem Zwecke nach, ein künstlerisches Werk . . . Art läßt eben nicht von Art. Einer, der wirklich ein Künstler ist, muß schon ein Künstler bleiben, auch wenn er ein kritisches Kostümwerk liefert, und hat er sich, wie Adolph Menzel, so ganz in diese Welt eingelebt, so muß auch das scheinbar Trockene unter seiner Hand wieder von charakteristisch individuellstem Leben erfüllt werden. Es möchte aber nicht viele Kostümwerke geben, von denen man dasselbe sagen kann." — Meines Wissens existiren von diesem bei L. Sachse u. Comp. in Berlin verlegten Werke nur dreißig Exemplare. Der ursprüngliche Preis war 530 Thaler.

„Die Soldaten Friedrich's des Großen von Ed. Lange. Mit 30 kolorirten Blättern (Holzschnitt) und einem Frontispiz nach Originalzeichnungen von Ad. Menzel." (Berlin, bei George Gropius, 1851. Es ist gewissermaßen die für das größere Publikum bestimmte handlichere Bearbeitung desselben Stoffes wie in dem großen Kostümwerke. „Alle Truppenarten," sagt Eggers (Deutsches Kunstblatt, 1851, Nr. 5, S. 40) „Husaren, Dragoner, Grenadiere, Kürassiere, Garde du Corps sind darin in ihrer richtigen Uniform dargestellt, und zwar so, daß diese Absicht durchaus verschwunden ist und sich auch nicht in der allerleisesten Andeutung sichtbar macht. Vielmehr hat man 31 herrliche militärische Genrebilder, wozu Vedetten, Einquartirung, Wachtdienst, Frühstück, Stürmen, Vorsprengen, Gefecht, Dorfvertheidigung, Verwundung, Flußübergang, Kartenspiel 2c. 2c. die besten Stoffe geben, und wobei zugleich der ganze Habitus jener Krieger sich in Motiven, wie Prise nehmen, Handschuhanziehen, Trinken, Säbelziehen u. s. w. höchst charakteristisch darlegt."

„Aus König Friedrich's Zeit. Kriegs- und Friedenshelden." Zwölf große Holzschnitte, von Eduard Kretzschmar ausgeführt, mit biographischem Texte von Alexander Duncker. (Berlin, bei A. Duncker.) Schon beim Bekanntwerden der ersten drei Blätter (1850) wurde es erkannt, daß das Werk „ein mit historischer Treue und künstlerischer Originalität und Gediegenheit durchgeführtes Denkmal jenes Heldenkreises" werden würde. Später sagte Eggers einmal gelegentlich sehr treffend (Deutsches Kunstblatt, 1854, Nr. 43, S. 386), der Künstler habe „seine Männer nicht, so zu sagen, in Porträtsituation aufgefaßt, sondern sie jedesmal mitten in ihrer historischen Thätigkeit gleichsam überrascht und auf's Korn genommen, als ob sie keine Zeit gehabt hätten, um einem Maler zum Porträtiren zu sitzen, da sie so viel Geschichte machen mußten. Deshalb haben aber diese Bilder auch diese große Unmittelbarkeit des Ausdrucks und diese Lebendigkeit, welche so anziehend wirkt." Es ist eine monumentale Porträtgalerie, wie sie nicht herrlicher gedacht werden kann.

Das große Oelbild: „Friedrich der Große und seine Freunde im Speisesaale zu

Sanssouci, 1750." (Vom Vereine der Kunstfreunde im preußischen Staate für seine Sammlung angekauft, und mit dieser vor einigen Jahren in die Berliner National-Galerie übergegangen.) „Es ist", sagte Eggers im ersten Jahrgange des Deutschen Kunstblattes (1850, Nr. 19, S. 162), als das Bild auf der Berliner Ausstellung erschienen war, „ein höchst anziehendes, historisches und werthvolles (!) Genrebild, das an sich den Gedanken einer geistreichen, heitern Tischgesellschaft an fürstlicher Tafel und in den Räumen eines königlichen Schlosses auf das gelungenste wiedergiebt, nicht zu rechnen, daß wir an den Gesichtern der Gegenwärtigen lebendig aufgefaßte Porträts merkwürdiger und berühmter Personen, an der ganzen Umgebung und allem Beiwerk bis in das kleinste Detail einen vollen Griff in die Zeit, einen feinen Moment aus dem Hofleben des Philosophen von Sanssouci haben. . . Die Arbeit in dem Bilde ist trotz aller Leichtigkeit, man möchte sagen, trotz der witzigen Behendigkeit, womit sie hingeworfen zu sein scheint, bis in das Geringfügigste gewissenhaft und sorgsam. Die Färbung, welche tiefe Schatten vermeidet, entfaltet in dem hellen Ton, worin das Ganze gehalten ist, eine so reiche Nuancirung, daß man glaubt, es habe sich auch der Beleuchtung etwas von dem geistigen, feinen Wesen, von diesem heitern Spiel des Witzes mitgetheilt, das in der Tischgesellschaft so glücklich zum Ausdruck gekommen ist."

„Ein Concert bei Friedrich dem Großen, Sanssouci 1750," großes Oelgemälde, gleichzeitig mit dem vorhergehenden entstanden und nach der Skizze sofort von einem kunstliebenden Privatmanne bestellt; 1852 auf der Berliner Ausstellung. „Es ist unmöglich," berichtet Eggers (Deutsches Kunstblatt, 1852, Nr. 41, S. 338), „diese Concert- sowie jene bekannte Tischscene sich als einem Hofe angehörig zu denken, den nichts bewegte als Lustbarkeit, dessen Ziel und Beschäftigung der flüchtige Genuß wäre. Ist auf diesem Bilde überhaupt jede Person ganz ihrer Lebenssphäre gemäß charakterisirt, so zeigen der König und seine Schwester, die Markgräfin von Baireuth, sich als historische Charaktere, ja es liegt auf dem Angesichte der hohen Frau sogar ein Ernst, der sich mit wichtigeren Dingen zu beschäftigen scheint und nur dem königlichen Bruder zu Liebe sich von der ihm lieb gewordenen Erholung nicht ausschließen will. Daß Menzel, neben den erfüllten Anforderungen an die Idee des Bildes, alle Aeußerlichkeiten, Kleider, Geräth, Lokalität u. s. w. mit einer ungezwungenen und sich wie von selbst verstehenden Treue, mit einem gesunden Realismus wiedergegeben hat, so daß ein Flötist bemerken könnte, daß der König eben das d auf der vierten Linie greift, braucht nicht erst gesagt zu werden. Hervorzuheben aber ist noch die Meisterschaft, womit die Wirkung der Kerzenbeleuchtung zu Stande gebracht ist. Da ist keine erhellte Stelle im ganzen Raume, die nicht den Grund und den Grad ihrer Beleuchtung aus den brennenden Lichtern herzuleiten vermöchte."

Hiernächst sind — als mit den beiden letztgenannten im Laufe weniger Jahre entstanden — noch etwa folgende Gemälde zu nennen: „Die Huldigung der schlesischen Stände, 1741", auf Bestellung des schlesischen Kunstvereines, der einen beliebigen Gegenstand aus der Geschichte der Provinz gewünscht hatte; „die Begegnung Friedrich's des Großen und des Kaisers Joseph II. zu Neiße", auf Veranlassung der „Verbindung für historische Kunst"; „Friedrich der Große auf einer Inspektionsreise", in der Galerie Ravené in Berlin; endlich — 1856 auf der Berliner Ausstellung aufgetreten — „der Ueberfall bei Hochkirch", oder wie später ohne Grund und Erfolg umgetauft wurde: „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch", im Besitze des deutschen Kaisers, im Berliner Schlosse aufgestellt. —

Ich habe mich bei diesen letzten, dem Anfange der fünfziger Jahre angehörigen

Schöpfungen Menzel's durchweg auf gleichzeitige Urtheile berufen — können. Denn seit der Begründung des „Deutschen Kunstblattes" — 1850 — hat Menzel, nunmehr selber zum Achill geworden, in Friedrich Eggers seinen Homer gefunden, der bereits 1851 in Nr. 1—3 seiner Zeitschrift eine zusammenfassende Schilderung und Charakteristik der Menzel'schen Thätigkeit gab, freilich ohne auch durch einen diesem Zwecke ausgesprochenermaßen dienenden Nachtrag in Nr. 5 genügende Vollständigkeit in der Aufzählung der Werke, zumal derjenigen aus der Frühperiode Menzel's, zu erreichen. Aber das Wesentlichste, die gebührende Würdigung Menzel's, hatte er zum allerwenigsten so gethan, daß Förster'sche Strohledernheit sechs Jahre später selbst in einem Ferienaufsatze von Karlchen Mießnick zu vermeiden gewesen wäre.

Es ist Eggers schwer genug geworden! Wahrhaft rührend ist es mitanzusehen, wie seine ästhetischen Voreingenommenheiten mit dem gesunden Taktgefühl seines feinen Sinnes im Kampfe liegen, und wie er sein Gewissen — anfangs wenigstens — durch die wunderlichsten theoretischen Verwahrungen und Einwendungen zu beruhigen sucht. Man denke nur daran, wie er sich mit der Tafelrunde Friedrich's als einem „historischen und werthvollen" Genrebilde abquält, diesem Bilde, das wie irgend eines, das je gemalt worden, einen fühlbar mit dem vollen Anhauche des Geistes der dargestellten Zeit berührt! — Aber das Herz siegt über den Verstand — oder bringt vielmehr in diesem Falle den Verstand auf die rechte Fährte. Schon in der achten Nummer des dritten Jahrganges — 1852 — zieht er für Menzel's Weihnachts-Transparentgemälde „Christus als Knabe im Tempel lehrend", das der Meister bald darauf in geschabter Manier auf Stein reproducirte und herausgab,[1] mit aller Energie und einer bei seinen kunstphilosophischen Grundsätzen Bewunderung erregenden Vorurtheilslosigkeit zu Felde. Ueberall weiß er das individuell Berechtigte in Menzel's Anschauungsweise und das absolut und eminent Künstlerische, das Selbstschöpferische und Geniale in seiner Darstellung zu erkennen; und so lieb und zuverlässig ihm seine Kategorien blieben, — hier gestand er zu, daß sie nicht paßten, und er ließ sich nicht durch sie beirren. —

Leider sollte er es nicht ermöglichen, daß der richtig erkannte Künstler in den ihm schon 1847 vindicirten Aufgaben sich vielleicht noch zu höheren Höhen aufschwang oder wenigstens in einer seinen Vorstellungen von historischer Kunst mehr entsprechenden Weise sich bethätigte. Die politischen Stürme hatten den kunstliebenden König gebrochen, und schon von den Anfängen der furchtbaren Krankheit befallen, die ihn langsam zum Grabe sinken ließ, hatte er keine Ideen, keinen Sinn, keine Macht mehr für künstlerische Unternehmungen, die, aus nationalem Geiste hervorgegangen, einem Menzel im Großen hätten eine würdige Beschäftigung gewähren können; und seither hat bis auf unsere Tage die Kunst in einer Weise auf Aufgaben warten müssen, wie sie der Größe des gegenwärtigen nationalen Aufschwunges entsprächen, daß es schon anfängt, zum Vorwurfe zu werden.

Ueber die Epoche der höchsten Vollendung und glänzendsten Bethätigung seines histo-schrien Stiles und der historisch kritischen Feststellung seines Platzes in der geschichtlichen Entwickelung und in der Künstlerrepublik unserer Tage will ich für dies Mal Menzel's

[1] Diese Komposition gehört zu dem Wenigen, was Förster zur Charakteristik Menzel's an Werken desselben anzuführen für nöthig hält. Er scheint sich aber ein Oelgemälde darunter zu denken. Die ursprüngliche Bestimmung desselben kann ihm wenigstens nicht bekannt gewesen sein, da es sonst unmöglich gewesen wäre, in ihr ein Beispiel von „Persiflage" zu wittern, zu der der Künstler durch seine „Abneigung gegen künstlerische Formgesetze" (Logik und Sprache!) und seine „Neigung zur nüchternsten Natürlichkeit" geführt worden sein soll.

Schaffen nicht verfolgen. Ich müßte auch sonst vieles dem Leser bereits früher Mitgetheilte wiederholen. Freilich ist auch bis zu dieser Grenze hin die Darstellung nur Skizze geblieben. Ich verlasse den Gegenstand, wie Jemand, der in einen Scheffel Korn gegriffen hat; nur eine Hand voll hebt er heraus, und auch davon fallen rechts und links noch Körner zurück, ebenso werthvoll, wie was er behält; und schließlich ist die ganze Auswahl gewissermaßen nur eine zufällige: was gerade zusammen *lag*, ist leidlich zusammen geblieben; vielleicht auch nicht! Wie aber *gehört* es zusammen? Das bleibt noch zu erwägen.

Bruno Meyer.

Neue Dokumente über Andrea Mantegna.

(Mit zwei Tafeln Facsimiles.)

(Schluß.)

VIII.

Simone de Ardizoni di Reggio pittore al marchese Lodovico Gonzaga.

— — — (è corrosa la carta) — — — vostra S. in che modo sono stato tratato in la vostra cita e per notificarve como me chiamo Simone di Ardizoni da Rezo pictore e taliatore de bolino, quando vene in Mantua Andrea Mantegna me fece oferte assai mostrando de essere mio amico et mi avendo longo tempo fa amicizia de Zoano Andrea pictore in Mantova raxonando con lui dicendomi che fu robato stanpe designe e medalie mi mosse a compasione che fusse malle tratato ge disse de rifarge le dite stanpe e ho lavorato a lui circa 4 mesi, como lo indemoniato Andrea Mantegna sepe che refaceva le dite stanpe me mando a menazare per uno fiorentino zurando che me ne inpazaria, e oltra de questo una sera fui asaltato da el nepoto de Carlo de Moltone e piu de dece armati Zoano Andrea e mi per essere morti e di questo poso fare prova, e denovo per fare che non seguita la dita opera A. M. (Andrea Mantegna) a trovato certi ribaldi per servirle me ano acusato per Sodomito al maleficio e colui che mea acusato se chiama Zoano Luca da Novara el nodare che a la cusa e parento de Carlo Moltone, Esendo forastero forza me stata a fuzere e me ritrovo in Verona per compire le dite stanpe, donda signore mio per mantenere lo onore voio che sapia V. Ex^ia. in che modo se trata forastere in la vostra cita e se vostra S. fa destenere quelo che ma acusato vedra se mai fece tale ribuldaria e trovara che ma fato acusare, Donda signore mio prego V. S. facia tale demostracione de iusticia acio che non sia tentato mi, o, mei parenti de farne vendeta che credo havere cercato quaranta cita de che mai non me fui dicto pezo del nome mio, ma oramai Andrea Mantegna con so superbia e dominio de Mantua e se vostra Sig^ria. non refrena per so casone intravignera de gran scandoli, et umil^te. me ricommando ha vostra S.

Verona.

Simon de Regio — — — —

a di 15 —?— — — — — — (corrosa la carta)

— — — — — — — —

Illmo. et Exmo. D^o. D^o. Ludovico Marchioni Mantue etc. A. D^o. meo sing^mo. Mantue.

Nach weiteren Spuren des Simone de Ardizoni da Reggio habe ich leider umsonst gesucht; nicht eine einzige Zeile fand ich, die irgendwie noch Bezug hätte auf diesen kulturhistorisch höchst interessanten Streit: keine Antwort des Marchese Lodovico, keinen Anklagebrief Mantegna's, kein Dokument von der Hand des Zoan Andrea. Und nicht nur die Archive hüllen sich in tiefes Schweigen, auch die Handbücher; wir wissen also bloß, was der Mann selbst mit sicherem Stolze dem Marchese verkündigt. Er ist Maler und Kupferstecher und kam als solcher von Verona — das geht aus „me ritrovo in Verona“ hervor — nach Mantua. Vielleicht hatte er Verona verlassen, weil er dort keine Arbeit mehr fand, und wollte sein Glück einmal wo anders versuchen, was er theuer genug bezahlen mußte.

In Mantua kam ihm Mantegna freundlich entgegen, und machte ihm „oferte assai mostrando de essere suo amico.“ Was sind das nun für Anerbieten? Es scheint mir klar zu sein, daß es sich hier um ein Engagement in seinem Atelier handelt; Simone sollte ihm möglicher Weise seine Werke im Kupferstich reproduciren. Allein er ging nicht darauf ein, trat dagegen in den Dienst des Zoan Andrea, an den ihn, wie er behauptet, ein altes Freundschaftsband knüpfte. War es wirklich Freundschaft und Mitleiden oder waren es, was mir weit wahr-

scheinlicher scheint, bessere Bedingungen, die ihn diesen Schritt thun ließen? Das sind Fragen, die man nur beantworten kann, wenn man zwischen den Zeilen liest, und nicht oft dürfte das zwischen den Zeilen lesen so gerechtfertigt sein, wie bei diesem Briefe. Der Verfasser will sich natürlich dem Fürsten im rosigsten Lichte darstellen; deßhalb betont er so sehr die ideale Seite eines Freundschaftsverhältnisses und weist auf die Opferwilligkeit hin, mit der er dem Freunde anbietet, sein geraubtes Gut zu ersetzen. Wer war aber der Dieb jener „stanpe, designe e medalie?" Es ist kein Name genannt, es wird nicht einmal ein Verdacht ausgesprochen, und doch hatte man, das geht aus allem hervor, starken Verdacht und zwar auf niemand anders als auf Andrea Mantegna. Es war nur politisch, wenn Simone den Liebling Lodovico's nicht direkt denuncirte. Was mich anbetrifft, so zweifele ich keinen Augenblick, daß Mantegna wirklich der Missethäter war: er, der alle Hebel in Bewegung setzte, um Simone an der Wiederherstellung jener stanpe zu verhindern, der ihn erst bedrohen, dann mitsammt Zoan Andrea tüchtig durchprügeln ließ, und als alles nichts half, ihn sogar bei Gericht wegen Sodomie verklagte. Und worin liegt der Grund seines gewaltsamen Auftretens? Gewiß nicht nur im Künstlerneid. Daß Zoan Andrea sein Nebenbuhler in Mantua war, ist zwar mit Sicherheit anzunehmen und Mantegna war es nicht grade um Nebenbuhler zu thun; er will das „dominio de Mantua", was ich mit „Monopol" übersetzen möchte, für sich behalten. Deßwegen allein hätte er jedoch schwerlich zu solchen Mitteln gegriffen. Der Grund muß also tiefer liegen. Es ist bekannt, daß Zoan Andrea [1] viel nach Mantegna gestochen; ich weise nur auf jene Gruppe aus dem Parnaß hin, die vier tanzenden Musen (Bartsch XIII, 18) und auf die zwei Bacchanale (Passavant V, 41, 42). Sollte es sich hier nun nicht auch um Nachdruck seiner Werke handeln, den Mantegna um jeden Preis zu verhindern suchte, weil er finanziell dabei zu kurz kam? Ich glaube die Frage bejahen zu dürfen. Mantegna hatte eine große Familie und klagte immer über zu wenig Geld; mit Recht mußte es ihn also empören, wenn Künstler-Schmarotzer kamen und von seinem Geiste zehrten. Die Mittel, deren er sich bedient, um seinen Feind niederzuwerfen, erscheinen uns heute allerdings verabscheuungswürdig, sie waren aber für die damalige Zeit keineswegs außergewöhnlich. Man intriguirte nicht lange, sondern machte kurzen Prozeß; in der Faust lag das Recht. Sehr charakteristisch ist auch die Anklage wegen Sodomie; ich mache darauf aufmerksam, daß in der Selbstbiographie Benvenuto Cellini's [2]) eine ähnliche Episode vorkommt. Solche Kniffe waren damals gang und gäbe, und es kam den Leuten nicht darauf an, die Gerichte zu bestechen.

Wie gesagt, Mantegna's Benehmen ist nur zu verstehen und zu entschuldigen, wenn wir annehmen, daß Zoan Andrea seinem künstlerischen Eigenthum zu nahe getreten war, im anderen Fall ist er ohne Schonung zu verdammen.

Ein kurzes Schlußwort sei mir gestattet. Ich bin durchaus nicht der Meinung, daß das Archivio Gonzaga erschöpft sei, und es würde sich gewiß der Mühe lohnen, nochmals nachzusuchen, und zwar mit verdoppelter Kraft. Grade aus der schönsten Zeit des Meisters, aus der glorreichen Epoche, wo er die Trionfi di Cesare schuf, die Vierge de la Victoire, die Madonna Trivulzio, den heiligen Sebastian, den Triumph des Scipio, fehlen genügende Dokumente. Zwar glaube ich nicht, daß neue Entdeckungen auf Mantegna's Werke und den Schöpfungsprozeß derselben neues Licht werfen würden, wohl aber auf sein Privatleben und seinen Charakter. [3])

Das Schaffen der Künstler von damals war eben unmittelbar und naiv. Sie brauchten nicht lange ihre Werke zu besprechen; denn jeder verstand sie, weil sie ein klarer Spiegel der Zeit waren, einer Zeit, die wußte was sie wollte. Die Historienmalerei im modernen Sinne des Wortes war damals noch nicht erfunden. Keinem fiel es ein, mit dem Pinsel Kulturgeschichte und Philosophie dociren zu wollen. Man stellte allgemein verständliche mythologische Motive

1) Vgl. Bartsch XIII, 3, 4, 16 und Passavant V. 39. Ueber Zoan Andrea wissen wir nur, was Bartsch und Passavant mittheilen, und das ist so viel wie nichts. Passavant setzt seine Thätigkeit in die Jahre von 1497—1520. Aus Simone's Brief an Lodovico geht aber hervor, daß er schon 1478 thätig war. Lodovico starb den 12. Juni 1478.

2) Drittes Buch, siebentes Kapitel.

3) Ich behalte mir vor, mehr Dokumente in einer Monographie über Andrea Mantegna zu veröffentlichen.

dar oder suchte dem religiösen Zeitgeiste gerecht zu werden; überall aber betonte man das rein Menschliche. Und wenn ein Künstler einmal zur Feder griff, so war es, um über seine häusliche Misère zu klagen: um die Gnade und den Beistand des Fürsten anzurufen, oder ihn an seinen Geldbeutel zu erinnern.

Zürich, den 26. Juni 1875. Carl Brun.

Die neuen Dokumente über Michelangelo.

I.

Daß Veröffentlichungen von Schriftstücken, welche außerhalb der Geistesarbeit großer Männer stehend, vorzugsweise deren privates Leben der Oeffentlichkeit enthüllen, im Großen und Ganzen Indiscretionen sind, nur zu sehr geeignet, den Nimbus des Genius, wo nicht zu zerstören, so doch stark zu gefährden, ist leider eine Thatsache, die sich in unserer an derartiger Literatur überreichen Zeit nur zu oft bewahrheitet hat. Unter den wenigen hierher gehörigen Ausnahmen hat immer Michelangelo in erster Linie gestanden. Schon seine Zeitgenossen Condivi und Vasari haben uns mit Herbeiziehung von Originaldokumenten von den geistigen Eigenschaften, persönlichen Beziehungen und privaten Lebensverhältnissen des Mannes ein Bild entworfen, das der Gefahr jeder späteren Verunglimpfung zu spotten scheint. Was Bottari aus den vatikanischen Archiven, Gaye aus florentinischen, H. Grimm aus der Bibliothek des britischen Museums neuerdings hervorgezogen haben, hat diese Erwartung nicht Lügen gestraft, so wenig wie Guasti's wortgetreue Publikation der Poesien des Künstlers dies vermochten. Allein der Hauptsammelplatz Michelangelo'scher Handschriften, das Museum Buonarroti, ist Jahrhunderte hindurch von dessen Besitzern, des Künstlers Nachkommen, mit einer Sorgfalt dem Studium verschlossen geblieben, welche nur in der Rücksicht auf die zu wahrende Ehre des Familienhauptes verständig zu sein schien. Als nun vor wenigen Jahren der letzte Nachkomme des Geschlechtes starb, fiel das Haus mit seinen Kunstsammlungen und dem Archiv der Stadt als Erbtheil zu, freilich unter der Bedingung der Nichtveröffentlichung des handschriftlichen Nachlasses. Ueber diese Klausel hat man sich verständiger Weise hinweggesetzt — um so leichter, als es die nationale Ehre zu erfordern schien, in der wissenschaftlichen Behandlung des Lebens Michelangelo's dem Auslande nicht länger den Schein des Vorranges zuzugestehen, und so wurden den Herren Aurelio Gotti für die Abfassung der Lebensbeschreibung und Gaetano Milanesi für die Publikation des handschriftlichen Nachlasses die Schätze jenes Archives ein erstes Mal frei zur Disposition gestellt. Die Schriften beider Gelehrten sind in den Tagen des Michelangelofestes erschienen. [1]) Letztere ist eine mit kritischen und erläuternden Anmerkungen ausgestattete, chronologisch geordnete Sammlung erst der Briefe, dann von Notizen, endlich von Künstlerkontrakten, von einer Gründlichkeit, Umsicht und Treue in Anordnung und Behandlung, wie sie bei einem auf kunsthistorischem Gebiete so bewährten Forscher nicht Wunder nehmen können; erstere eine Biographie, die sich ohne alles Raisonnement streng in den Grenzen ihrer Aufgabe hält und durch Verwerthung eines reichen, bisher unbekannten Materials von epochemachender Bedeutung ist. Hier ist nicht nur das, was sich bei Milanesi wiederfindet, in die Bearbeitung gezogen, sondern auch mit Nachdruck auf die Briefsammlung von Zeitgenossen, die in Verbindung mit Michelangelo standen — jenes Archiv birgt deren mehrere tausend — Rücksicht genommen. Eine schätzenswerthe Auswahl solcher Dokumente findet sich im zweiten Bande des Gotti'schen Werkes zusammengestellt.

Bedenkt man den das lange Leben Michelangelo's erfüllenden Reichthum und Umfang an Beziehungen wie Wechselfällen, denen es an Schärfe der Gegensätze nie gefehlt hat, so tritt

1) Aurelio Gotti, Vita di Michelangiolo Buonarroti, narrata con l'ajuto di nuovi documenti. Firenze, Tipografia editrice della Gazetta d'Italia. 2 Bde in 8°.

Gaetano Milanesi, Le lettere di Michelangelo Buonarroti, publicate coi ricordi ed i contratti artistici. Firenze, Le Monnier 1875. 721 S. in 4°.

man wohl mit der begründeten Voraussetzung an Schriftstücke, in denen sich verschiedenartige Lagen und Stimmungen widerspiegeln, mancher Härte und Kante an dem nicht nur in der Kunst, sondern auch im täglichen Verkehr auf vereinsamter Höhe schaltenden und waltenden Geist zu begegnen. Daß es hier an Dissonanzen nicht fehlen könne, möchte man fast eine Naturnothwendigkeit nennen, daß dieselben aber fast nie ohne Ausgleich bleiben, daß in dem Charakter des Mannes neben unbestreitbaren, durch seine Abgeschlossenheit noch gesteigerten Einseitigkeiten selbst Züge großer Milde, Wärme des Gefühls, ja von Weichheit durchblicken, ist eine Thatsache, welche überrascht. Hierauf begründet es sich, daß gewisse Ereignisse, welche in den bisherigen Darstellungen ihre Spitzen allerdings in den Schroffheiten des Betheiligten hatten, zum Theil einer bedeutenden Modifikation unterliegen. Daß andere, jenen verwandte, deren Thatsächlichkeit neue Begründung erfährt, so besonders die Beziehungen zu Fachgenossen, in ein womöglich noch grelleres Licht treten, stellt sich als eine Schuld dar, deren Last fast ausschließlich auf die Schultern Zwischenstehender fällt. Daß den überwiegenden Theil der Briefschaften Familienbeziehungen und Familieninteressen umfassen, ist ein Umstand, den man angesichts des glänzenden Lichtes, das von da aus auf die Vorzüge des Mannes fällt, nicht beklagen darf. Im Großen und Ganzen wird man sagen dürfen, auch abgesehen von der Bereicherung des kunsthistorischen Materials kann die dem Michelangelo schuldige Verehrung durch die gedachten Publikationen nur eine Steigerung erfahren. Ein näheres Eingehen auf beides wird darum an diesem Ort keiner besonderen Rechtfertigung bedürfen.

Michelangelo's Briefe, meist kurz und gedrängt, sind von einer Präcision und Herbigkeit des Ausdrucks, welche deutlich erweisen, wie künstlerisches Vermögen und Charaktereigenschaften sich gegenseitig deckten. Aus dem frühesten Brief, von dem Zweiundzwanzigjährigen aus Rom an seinen Bruder Buonarroto gerichtet (Milanesi XLVI), erfahren wir Näheres über seine Stellung zu Savonarola: „Ich habe einen Brief von Dir erhalten, durch den ich sehr großen Trost erlangt habe, besonders in Bezug auf die Begebenheiten eures seraphischen Bruders Hieronymus, der in ganz Rom von sich reden macht. Man sagt, er sei ein verrotteter Ketzer, so daß es nöthig wäre, daß er in jedem Falle nach Rom käme, ein wenig zu weissagen, dann wird er verläumdet werden, so daß alle mit Eifer über seine Angelegenheiten herfallen werden. . . . Frate Mariano (General der Augustiner) spricht viel Schlechtes von eurem Propheten."

Bei seinem zweiten Aufenthalt in Rom sah sich Michelangelo durch das Benehmen des Papstes zur Flucht genöthigt. Eine detaillirte Schilderung derselben enthält ein langer, 38 Jahre später geschriebener, von Ciampi und von A. v. Reumont zuerst publicirter leidenschaftlicher Brief, dessen Echtheit, obwohl er nur Kopie oder Dictat ist — in diesem Falle würde er, weil das Originalpapier ungebrochen ist, gar nicht abgesandt worden sein — mit triftigen Gründen doch nicht angezweifelt werden darf. Dabei bleibt freilich der Widerspruch stehen, daß gleich nach der Flucht die Signorie von Florenz für die durch ein päpstliches Breve verlangte Rückkehr des Bildhauers in dem Schrecken des Mannes, „mit dem man sanft zu Werke gehen müsse", ein schweres Hinderniß ihrer Ausführung findet und nach weiteren Verhandlungen ihn sogar mit dem Charakter eines Gesandten bekleiden muß, um die Erfüllung des päpstlichen Wunsches durchzusetzen. Für die Aufhellung dieser Umstände ist der jetzt publicirte, unter unmittelbarem Eindruck der Flucht zu deren Rechtfertigung von Michelangelo geschriebene Brief von durchgreifender Bedeutung (Milanesi CCCXLIII). Seine Adresse lautet: „Dem florentinischen Meister Giuliano da Sangallo, Architekten des Papstes in Rom." Die Wichtigkeit seines Inhaltes macht seine vollständige Wiedergabe zur Nothwendigkeit:

„Giuliano. Durch einen Brief von euch habe ich erfahren, daß der Papst meine Abreise übel gedeutet hat und daß Seine Heiligkeit bereit ist, wieder gut zu machen und zwar so wie wir überein gekommen waren, daß ich zurückkehren und uber nichts in Zweifel sein soll.

„Meine Abreise betreffend ist es wahr, daß, als ich bei Tisch mit einem Juwelier und dem Ceremonienmeister sprach, ich vom Papst am stillen Sonnabend sagen horte, er wolle keinen Heller mehr weder fur große noch fur kleine Steine ausgeben, woruber ich mich genug gewundert habe; dennoch frug ich ihn, ehe ich abreiste, um Auskunft uber das mir zur Fortsetzung des Werkes Nothige. Seine Heiligkeit antwortete mir, ich sollte Montag wiederkommen. So kehrte ich wieder am Montag, am Dienstag, am Mittwoch und am Donnerstag. Das sah er. Am letzten Tage, Freitag fruh, wurde ich

hinausgeschickt, mit andern Worten weggejagt und eben der, welcher mich wegschickte, sagte, er kenne mich und das sei sein Auftrag. Weil ich nun an genanntem Sonnabend die erwähnten Worte gehört und ihre Folgen vor Augen hatte, gerieth ich darüber in große Verzweiflung. Aber das allein war nicht die volle Ursache meiner Abreise; es lag noch eine andere Sache vor, die ich nicht schreiben will. Genug, daß sie mich glauben machte, daß, bliebe ich in Rom, dann mein Grabmal eher als das des Papstes errichtet würde.

„Jetzt schreibt Ihr mir im Auftrag des Papstes und so könnt Ihr dem Papst Folgendes lesen: Seine Heiligkeit soll wissen, daß ich bereit bin, mehr als ich es je war, das Werk fortzuführen. Wenn er auf jeden Fall das Grabmal gemacht haben will, so soll er sich darüber keinen Verdruß bereiten, wo ich meinerseits daran arbeite, wenn es nur am Ende von fünf Jahren, wie wir übereingekommen sind, im Sanct Peter an einer Stelle, wo es ihm gefallen wird, errichtet ist. Wie ich versprochen habe, wird es ein schönes Werk sein. Das bin ich gewiß, daß, wenn es zu Stande kommt, es in der ganzen Welt seines Gleichen nicht hat.

„Wenn also Seine Heiligkeit fortfahren will, so mag sie mir das genannte Denkmal hier in Florenz übertragen, von wo ich ihr schreiben werde. In Carrara habe ich viele Marmorblöcke zur Disposition. Diese werde ich hierherkommen lassen und ebenso die Leute, welche ich dort habe. Obwohl es mir ein Schaden sein würde, dieses Werk hier auszuführen, so sollte es mich doch nicht kümmern. Ich würde allmählich die vollendeten Sachen abschicken, so daß Seine Heiligkeit daraus Vergnügen schöpfen würde, gleich als wäre ich in Rom selbst, oder noch mehr, weil er die Sachen vollendet sehen würde, ohne sonst davon Verdruß zu haben. In Betreff der Verabredung über das Geld und das Werk wird mich Seine Heiligkeit so wie sie wünscht in Pflicht nehmen und ich werde ihm die Sicherheit geben, welche er hier in Florenz verlangen wird. Mag er nun wünschen, daß ich ihm in jeder Beziehung Gewißheit gebe, so wird ganz Florenz einstehen. Noch muß ich Euch sagen, daß ich unmöglich das genannte Werk für diesen Preis in Rom ausführen kann, was ich indeß hier werde thun können, wegen der vielen Erleichterungen, welche hier geboten sind, dort aber nicht. Obendrein werde ich besser arbeiten und mit mehr Liebe, da ich nicht an so vielerlei zu denken haben. Darum, mein theuerster Giuliano, bitte ich Euch, antwortet mir und zwar schnell. Sonst habe ich nichts. Am zweiten Mai 1506.

Euer Michelagniolo, Bildhauer in Florenz."

Vor dem hier erwähnten Aufenthalte in Rom hatte der Künstler in Florenz den berühmten, eine Episode aus dem Kriege mit Pisa darstellenden Karton angefertigt. Während dem hatte ihm Pietro Roselli aus Rom geschrieben, wie er den Insinuationen des Architekten Bramante unter den Augen des Papstes energisch widersprochen habe (Gotti, I, S. 46), ein Schriftstück von Wichtigkeit für die Charakteristik des damaligen Künstlerlebens. Um dieselbe Zeit hatte Julius II. einen Abgeordneten nach Florenz geschickt mit dem speciellen Auftrag, Michelangelo nach Rom zu führen. Dies erhellt aus einem Briefe an Francesco Fattucci in Rom vom Januar 1524 (Milanesi CCCLXXXIII), dessen besonderes Interesse eine allerdings gedrängte Schilderung seines ersten Wiedersehens des gewaltigen Papstes bildet:

„Als dann Papst Julius das erste Mal nach Bologna ging, war ich gezwungen, dahin zu kommen, den Strick am Hals, ihn um Verzeihung zu bitten. Er gab mir da auf, seine Statue in Bronze zu machen, in sitzender Stellung, etwa sechs Fuß hoch. Da er mich frug, was sie kosten würde, antwortete ich ihm, ich glaube sie für tausend Dukaten gießen zu können, doch wäre das nicht mein Fach und ich wollte mich nicht dafür verbindlich machen. Er gab mir zur Antwort: „Geh, arbeite und gieße sie so oft, bis sie gut kommt. Wir werden dir so viel geben, daß du zufrieden sein wirst."

So reich das Material ist, welches über die architektonischen und plastischen Arbeiten Michelangelo's neues Licht verbreitet, so dürftig ist dagegen das, was wir über seine Thätigkeit als Maler erfahren. Nur das wird zur Gewißheit, daß er an den Decken-Fresken der sixtinischen Kapelle nicht länger als vom 10. Mai 1508 bis zum 1. November 1509 gearbeitet haben kann. In der Folgezeit von Rom abwesend, war ihm nicht Gelegenheit geboten, Zeuge der Triumphe Raffael's zu sein. Die Spannung, welche zwischen beiden obwaltete, hat ihre Illustration hinlänglich durch früh in Kurs gesetzte Anekdoten gefunden. Bekannt ist auch der grimmige Ausfall Michelangelo's am Schluß der obenerwähnten längeren Redaktion der Darstellung seiner Flucht von Rom: „Aller Zwiespalt, welcher zwischen Papst Julius und mir entstand, lag in dem Neide Bramante's und Raffael's von Urbino. Dieser war die Ursache, daß ich sein Grabmal während seines Lebens nicht fortsetzte, nur um mich zu ruiniren. Raffael hatte wohl Grund dazu, denn was der von der Kunst verstanden hat, das hat er von mir gehabt." (Milanesi CDXXXV). Solche Animosität scheint uns der Würde großer Geister

geradezu entgegengesetzt. Aber jener Zeit war eine gegenseitige Achtung gleich Hochstehender, wie sie z. B. Schiller und Goethe verband, geradezu fremd, und das darf uns nicht Wunder nehmen, bedenkt man einmal den Boden, auf dem sie sich bewegten: ein päpstlicher Hof, die Hochschule von Intriguen, deren Fäden um sie wohl gesponnen wurden, aber nie in ihre Hände kamen; bedenkt man ferner Charakter und Ziel ihrer von der unserer Zeit leider nur zu verschiedenen Kunstthätigkeit: Raffael, Michelangelo und Lionardo sind in ihren Werken nur darum so grundverschieden, weil ein jeder von ihnen mit Daransetzung aller Kraft nach Ausgestaltung der in seinem Genius liegenden hohen Originalität rang und weil ein jeder auf diesem Felde durchaus nichts mit dem Nächsten zu schaffen haben konnte, eben darum auch eher abstoßend als annähernd sich verhalten mußte. Michelangelo kann darum gar wohl jenes harte Wort über Raffael in einer aufgeregten Stunde niedergeschrieben haben. So hat er auch bei einer anderen Gelegenheit eine nicht eben taktvollere Bemerkung über Lionardo vom Zaum gebrochen Arch. stor. ital. S. III, T. XVI, S. 226). Das aber ist alles. So hart und scharf auch das Urtheil über Raffael ist, welches Michelangelo's Anhänger in Briefen an ihn niedergelegt haben, er selbst hat sich auf das Gerede dieser inferioren Geister nie mit einer Silbe eingelassen. Wenn wir im Folgenden davon einige Proben geben, so geschieht es nur, um den Abstand der Schüler von den Meistern mehr fühlbar zu machen, und wegen des interessanten kunsthistorischen Materials, welches die Auslassungen jener zum Gegenstande haben. Lionardo Sellajo schreibt am 1. Januar 1519 an Michelangelo nach Florenz (Gotti, Anhang, 12): Bastiano (Sebastiano del Piombo) hat ziemlich beendet er meint das Bild der Auferweckung des Lazarus). Es ist ihm so geglückt, daß, was hier von Sachverständigen ist, ihn weit, weit über Raffael stellt. Die Wölbung bei Agostino Chigi (Raffael's Fresken in der Villa Farnesina) ist enthüllt worden, für einen großen Meister eine Schande, weit schlimmer noch als die letzte Stanze im (vatikanischen) Palast, so daß Bastiano gar nichts zu fürchten hat." Letztgenannter schrieb vorher im Juli 1518 an Michelangelo: „Es thut mir in der Seele leid, daß ihr nicht in Rom waret und so nicht zwei Gemälde des Synagogenfürsten (Raffael, „il principe della sinagoga"!), von denen, die nach Frankreich gegangen sind, sehen konntet. Ich glaube, ihr könntet euch nichts vorstellen, was eurer Auffassung mehr entgegengesetzt wäre als das, was ihr in einem derartigen Werk gesehen hättet. Ich will euch weiter nichts sagen, als daß die Figuren aussehen, als hätten sie im Rauch gestanden oder als wären sie von Eisen und glänzten, ganz hell und ganz schwarz, und gezeichnet — nun Lionardo (Michelangelo's Neffe) wird euch davon erzählen." Was derselbe Künstler unterm 12. April 1520 über den Tod Raffael's schreibt, ist wohl durchweg ironisch gemeint: „Ihr werdet wohl erfahren haben, daß der arme Mensch Raffael von Urbino gestorben ist. Gewiß wird euch das recht leid gethan haben. Gott verzeihe ihm." Unter Clemens VII. bemühte sich der Venezianer, Michelangelo die Uebertragung der Freskomalereien in der Stanze, welche jetzt die Constantinsschlacht Raffael's schmückt, auszuwirken. Leider bleibt es unklar, welche Stellung Michelangelo, der in keiner seiner Antworten die Sache erwähnt, zu dem Projekt einnahm. Der Brief seines davon handelnden Freundes ist auch darum interessant, weil er beweist, daß nicht allein in der Eifersucht der Fachgenossen, sondern wohl mehr noch in einem tiefen Herabsinken des ästhetischen Gefühls der Erklärungsgrund der schiefen Auffassung Raffael's, wie wir sie bereits kennen, zu suchen ist. Der Papst hatte zu Sebastiano del Piombo über eine in jener Stanze in Oel gemalte Figur (wohl „die Gerechtigkeit") gesagt: „Die Schüler Raffael's haben da ein Wunder von einer Figur in Oel auf die Mauer gemalt, so schön, daß Niemand mehr die Zimmer, in denen Raffael gearbeitet hat, ansehen möchte, daß diese allein alles in Erstaunen setzte und daß seit der Antike bis jetzt in der Malerei kein schöneres Werk gemacht worden sei." Der Papst setzte hinzu, jene hätten von ihrem Meister die Kartons zum (ganzen? Saal überkommen. — Wer Gelegenheit gehabt hat, über die Rohheit des Geschmackes zu staunen, mit welcher die vermeintlichen Kartons von Raffael gemalt worden sind, wird, freilich unter anderen Voraussetzungen als der Venezianer, bedauern, daß seine Unterhandlungen fehl schlugen. Sebastiano del Piombo hat sich später von Michelangelo, seinem „Abgott", nachdem dieser seine Rathschläge für die Komposition des Jüngsten Gerichtes unbefolgt gelassen und sein Verlangen nach „Reliquien" von Handzeichnungen nicht

befriedigend gestillt hatte, gänzlich abgewandt. Was würde er dazu sagen, daß die Ironie des Schicksals einem seiner schönsten Oelbilder in der Tribuna der florentiner Uffizien heute noch die Ehre der Bezeichnung „Raffael" anthut? Die an ihn gerichteten Briefe Michelangelo's, sieben an der Zahl, vertheilen sich auf die zwischen 1520 und 1533 liegende Zeit und stehen in ihrem Ton in keinem Verhältniß zu der von Sebastiano angestrebten Intimität.

Dagegen kommen die Vorzüge seines Gemüthes in den Briefen an seinen Vater Lodovico und an seine Brüder glänzend zur Geltung. An Ersteren schreibt er von Rom im August 1508 (Milanesi VII): „Ich wünsche, daß ihr gewiß wäret, daß ich alle Mühen, welchen immer ich mich unterzogen habe, nicht weniger für euch als für mich selbst ertragen habe, und das, was ich erworben, habe ich erworben, damit es euer wäre, so lange ihr lebt, so daß, wenn ihr nicht wäret, ich es nicht erworben hätte. Indeß, wenn es euch gefällt, das Haus zu vermiethen und das Besitzthum auszuleihen, so thut es nach eurer Bequemlichkeit. Mit jenem Einkommen und mit dem, was ich euch geben werde, werdet ihr wie ein großer Herr leben. Und wenn nicht eben der Sommer im Anzug wäre, wie es der Fall ist, würde ich euch sagen, ihr solltet es jetzt thun und hieherkommen, mit mir zu leben. Aber dazu ist nicht die Zeit, denn im Sommer würdet ihr hier wenig leben können." Von der kernigen und oft knorrigen Form, in welcher er selbst den feinsten und zartesten Empfindungen Ausdruck verleiht, ist der folgende, von Florenz 1516 nach Settignano gerichtete Brief (Milanesi XXXIX) Zeuge:

„Theuerster Vater. Ich wunderte mich sehr über euer Thun vom gestrigen Tag, als ich euch nicht zu Haus antraf; und jetzt, da ich höre, daß ihr um mich trauert und sagt, ich hätte euch fortgejagt, wundere ich mich noch viel mehr, weil ich deß gewiß bin, daß nie, vom Tage an da ich geboren wurde bis heute, in meine Seele der Gedanke gekommen ist, weder Geringes noch Großes zu thun, das gegen euch gewesen wäre und immer habe ich alle Mühen, die ich ertragen habe, aus Liebe zu euch ertragen. Als ich dann von Rom nach Florenz zurückgekehrt bin, wißt ihr, daß ich immer auf eurer Seite gestanden habe. Ihr wißt auch, daß ich euch das, was ich habe, feierlich zusage. Auch sind erst wenige Tage verflossen, daß ich, da es euch schlecht ging, euch sagte und versprach, euch stets, so lange ich lebe, mit allen meinen Kräften beizustehn und so ermunterte ich euch. Jetzt wundere ich mich, daß ihr all das so schnell vergessen habt. Ihr habt mich doch schon dreißig Jahre lang erprobt, ihr und eure Söhne, und wißt, daß ich euch immer zugethan war und Gutes gethan habe, wann ich konnte. Wie kommt ihr darauf zu sagen, ich habe euch fortgeschickt? Seht ihr nicht, welchen Leumund ihr mir damit bereitet, daß man sagen wird, ich habe euch weggejagt? Das fehlte mir blos noch zu den Qualen, die ich von den anderen Geschichten habe, und diese trage ich alle aus Liebe zu euch. Ihr gebt mir dafür einen guten Lohn. Nun, es sei die Sache, wie sie wolle, ich will mich dazu verstehen, euch immer Schande und Schaden zugefügt zu haben. So als hätte ich es gethan, bitte ich euch um Verzeihung. Entschließt euch, einem Sohn von euch zu verzeihen, der immer schlecht gelebt hätte und der euch alles Leid zugefügt hätte, das man sich in dieser Welt anthun kann. Ich bitte euch von neuem, ihr wolltet mir verzeihen als einem Elenden, wie ich es bin, und wolltet mir nicht hier unten den Ruf veranlassen, ich hätte euch weggejagt, denn daran liegt mir mehr, als ihr glauben könnt. Ich bin ja doch euer Sohn! ... Ich bitte euch, laßt alle Leidenschaft fahren und kommt nach Florenz."

Tiefer noch läßt uns der folgende Brief, vier Jahre vorher von Rom nach Florenz gerichtet, auf den Grund seiner Seele blicken und seine Stimmung und Empfindung nachfühlen:

„Theuerster Vater. Durch euren letzten Brief habe ich erfahren, wie dort die Sachen stehen, obwohl ich vorher schon theilweis darum wußte. Man muß Geduld haben, Gott sich befehlen und vor Irrthümern sich hüten. Diese Widerwärtigkeiten kommen von nichts Anderem her, vor allem vom Hochmuth und von der Undankbarkeit. Ich habe nie mit undankbarerem und hochmüthigerem Volke zu thun gehabt, als mit den Florentinern. Aber wenn die Gerechtigkeit kommt, ist es schon Recht. Was die sechzig Dukaten betrifft, von denen ihr sagt, ihr hättet sie zu bezahlen, so scheint mir die Sache nicht ehrenhaft und ich bin davon sehr erregt worden; doch muß man so lange Geduld haben, als es Gott gefallen wird. Ich werde zwei Zeilen an Giuliano de' Medici schreiben, welche ihr beiliegend finden werdet. Lest sie und wenn es euch gefällt, sie hinzutragen, so thut es. Ihr werdet ja sehen, ob sie etwas ausrichten. Wenn sie nichts nutzen, so überlegt, ob sich das, was wir haben, verkaufen läßt. Wir können anderswohin ziehen und da wohnen. Wenn ihr jedoch seht, daß es euch schlechter als Anderen ergeht, so widersetzt euch der Zahlung und laßt euch viel eher das nehmen, was ihr habt. Davon müßt ihr mich in Kenntniß setzen. Aber wenn sie Anderen unseres Gleichen dasselbe thun wie euch, so habt Geduld und hofft auf Gott. Ihr sagt mir, ihr hättet dreißig Dukaten voraus genommen, nehmt weitere dreißig von den meinigen und schickt mir den Rest hierher. Tragt ihn zu Bonifazio Fazi, der mir hier durch Giovanni Balducci die Summe mag auszahlen lassen. Laßt euch von Bonifazio einen Quittungs-

zettel daruber geben und legt ihn in euren Brief, wenn ihr mir schreibt Gebt Acht auf euer Leben Wenn ihr nicht irdische Ehren haben konnt, wie andere Burger, so laßt euch daran genugen, daß ihr Brod habt, daß ihr mit Christo wohl, wenn auch arm, lebt, wie ich hier; denn ich lebe kummerlich und sorge weder um Leben noch um Ehre, ich meine die der Welt. Mein Leben steht unter großten Muhen und tausend Aengsten. So stehe ich da schon seit beinahe funfzehn Jahren und habe nie eine frohe Stunde gehabt, sondern alles gethan, euch zu unterstutzen, was ihr weder je anerkannt noch geglaubt habt. Gott verzeihe uns allen. Ich bin bereit ferner noch das Gleiche zu thun, so lange ich lebe, vorausgesetzt, daß ich kann.

Euer Michelagniolo, Bildhauer in Rom."

Ein jüngerer Bruder des Künstlers, Giovan Simone, war ein allerwärts sich herumtreibender Taugenichts. In wahrhaft väterlichem Ernste versucht in folgendem ergreifenden Brief Michelangelo, ihm in's Gewissen zu reden. Die Folge davon war, daß jener nie mehr das väterliche Haus betrat, nach Lissabon wanderte, sich von da nach Indien zu begeben, nach fünf Jahren aber wieder in Italien auftauchte. Der Brief ist aus Rom vom Juli 1508 datirt. (Milanesi CXXVII):

„Giovan Simone. Das Sprichwort sagt, wer dem Guten wohlthut, bessert ihn, wer dem Bösen wohlthut, macht ihn schlimmer. Ich habe schon seit mehreren Jahren mit guten Worten und mit Thaten versucht, dich dahin zu bringen, ordentlich und in Frieden mit deinen Vater und auch mit uns zu leben, du aber bist immer schlechter geworden. Ich sage nicht, daß du boshaft bist, aber du bist in einer Verfassung, daß du mir nicht mehr gefällst, weder mir noch Andern. Ich könnte dir ein Weites und Breites über deine Angelegenheiten sagen, aber es würden Worte sein, die ich sonst schon nicht gespart habe. Um kurz zu sein, habe ich dir als sicher und gewiß zu sagen, daß du auf der Welt nichts hast, daß den Unterhalt im Hause und Auslagen ich erstatte und zwar seit geraumer Zeit bis jetzt aus Liebe zu Gott, in dem Glauben, du wärest mein Bruder wie die andern. Jetzt bin ich gewiß, daß du mein Bruder nicht bist, denn wärest du das, so würdest du meinen Vater nicht bedrohen. Ja ein wildes Thier bist du und wie ein wildes Thier will ich dich behandeln. Wisse, daß wer da siehet, daß seinem Vater gedroht oder etwas angethan wird, gehalten ist, da sein Leben einzusetzen. Das genugt. Ich sage dir, daß du gar nichts auf der Welt hast und wie ich nur im Geringsten von deinen Geschichten zu horen bekomme, werde ich mit der Post bis dorthin kommen und werde dir deinen Irrthum weisen; ich will dich lehren, dein Hab und Gut zu verschleudern und Feuer in die Häuser und Besitzungen zu legen, die du — wohl erworben hast? Du bist gar nicht der, welcher du glaubst. Wenn ich nur hinkomme, will ich dich weisen, daß du nicht mit warmen (heilen?) Augen weinen sollst, aber in Zukunft wissen sollst, auf was du deinen Uebermuth stellst."

„Ich habe dir noch das wiederzusagen, daß wenn du darauf bedacht sein willst, brav zu sein und deinen Vater ehren und fürchten willst, ich dich wie die andern unterstützen will und binnen Kurzem dir ein gutes Geschäft werde einrichten lassen. Wenn du so nicht thun willst, werde ich hinkommen und deine Geschichte so in's Reine bringen, daß du dann wissen wirst, wer du bist, besser als du es je gewußt hast und wissen wirst, was du auf der Welt hast. Das wirst du auch allerorts sehen, wo du hinkommen magst. Damit genug. Wo ich es an Worten fehlen lasse, da komme ich mit der That nicht blos nach."

Michelagniolo in Rom.

„Ich kann nicht unterlassen, dir noch zwei Worte zu sagen: nämlich seit zwölf Jahren bis jetzt bin ich durch ganz Italien gezogen, ein kummerliches Leben fuhrend, habe jegliche Schande ertragen, alle Mühsale erlitten, meinen Körper in jeder Anstrengung aufgerieben und das eigene Leben tausend Gefahren ausgesetzt, einzig und allein, um meine Familie zu unterstützen. Und jetzt, wo ich anfange, sie etwas in die Höhe zu bringen, wolltest du allein derjenige sein, welcher in einer Stunde das auseinanderstreut und ruinirt, was ich in so viel Jahren und mit so viel Mühen zusammengebracht habe. Beim Leib Christi, das soll nicht wahr werden! Ich bin Manns genug, zehntausend deines Gleichen zu Paaren zu treiben, wenn es darauf ankommt. Also sei vernünftig und versuche nicht den, dessen Leidenschaft anderer Art ist!"

Jean Paul Richter.

Notizen.

Ueber den Ursprung der irischen Ornamentik. R. Bergau hat im 10. Bande dieser Zeitschrift, S. 383 den Ursprung der bekannten eigenthümlichen irischen Initialen besprochen und namentlich der Vermuthung Ferd. Keller's beistimmen zu müssen geglaubt, wonach dieselben auf einer näheren Beziehung Irlands zum Orient und speziell zu Aegypten beruhen müßten. Er meint, die irischen Buch-Ornamente hätten mit den Ornamenten, welche im fernen Orient, in Persien, im alten Aegypten, ja selbst in China und Japan auf Arbeiten aller Art sich befinden, so große Aehnlichkeit, daß ihr enger Zusammenhang schwer wegzuleugnen sein dürfte. Ich habe mich mit dieser Art Ornamentik seit langen Jahren wiederholt beschäftigt, indem ich mir durch eine Sammlung von Durchzeichnungen das Verhältniß derselben zu der Entwickelung der romanischen Ornamentik anschaulich zu machen suchte. Es fand sich bis jetzt keine Gelegenheit, meine Suite von Durchzeichnungen zu publiciren, ich habe jedoch meine Ansichten, so weit dies ohne Abbildungen geschehen konnte, in einem Aufsatze über die irländischen Initialen im 1. Bande der von Gaidoz herausgegebenen „Revue celtique" und dann in dem Artikel „Groteske" der Ersch- und Gruber'schen Encyklopädie ausführlich dargelegt. Bei diesen Arbeiten bin ich nun zu einer Anschauung gelangt, welche von der Bergau's wesentlich abweicht, und da meine Aufsätze diesem nicht bekannt geworden zu sein scheinen, so möge mir gestattet sein, an dieser Stelle einige Bedenken gegen die Herleitung dieser merkwürdigen Formen von asiatischen Vorbildern hervorzuheben. Ich habe in der That eine Verwandtschaft zwischen der alt-irischen und alt-ägyptischen Ornamentirung niemals anzuerkennen vermocht. Dagegen konnte mir die schon mehrfach bemertte nahe Verwandtschaft der Elemente jener irischen Ornamentik mit der Verzierungsweise der sogenannten prähistorischen Bronze-Funde, und zum Theil mit der der Reihegräber aus den ersten Jahrhunderten nach der Völkerwanderung nicht entgehen. Diese Elemente sind die Spirale, und zwar in einer Form der Windung, wie sie fast nur an jenen Fundstücken des Bronze-Alters auftritt, alsdann die Bandverschlingungen, welche vorzüglich den Ornamenten aus den Reihegräbern gleichen und die Verknüpfung derselben mit mehr oder weniger fratzenhaften Figuren von Menschen und Thieren. Man hat bekanntlich den prähistorischen Bronzen anfangs phönizischen, dann etruskischen Ursprung zugeschrieben. Beides ist noch sehr in Frage zu stellen. Wäre aber auch der orientalische Ursprung dieser Bronzen anzuerkennen, so würde damit doch für die irischen Initialen keine Grundlage gewonnen sein, welche auf Beziehungen zwischen Irland und dem Orient in der Zeit, als sie gezeichnet und gemalt wurden, hinwiesen. Vielmehr hätten die Miniatoren sich doch nur an einheimische Vorbilder gehalten, die seit Jahrhunderten, jedenfalls schon in vorchristlicher Zeit in Irland und Britannien verbreitet waren. Die Verbreitung jener Kunstformen des Bronzealters scheint aber einen ganz anderen Ausgangspunkt gehabt zu haben, sie scheint mit der Verbreitung der Bronze selbst im engsten Zusammenhange zu stehen. Im 1. Hefte der Mittheilungen aus dem Göttinger anthropologischen Verein habe ich Gründe zusammen gestellt, welche für die Annahme sprechen, daß die Kenntniß der Bronze und der ihren frühesten Erzeugnissen eigenthümlichen Formen von den Mongolen am Altai aus sich einerseits zu den Indogermanen, anderseits zu den Chinesen ausgebreitet habe. Auf diese Weise wurde es mir unter Anderm erklärlich, daß ich in Wildeshausen im Oldenburgischen einige dort ausgegrabene kleine und zierliche Pfeilspitzen von Feuerstein sah, die auf ein Haar einigen von denen glichen, welche Japan zur Wiener Weltausstellung gesandt hatte, und mit denen auch Nilson's Abbildung von ein paar Pfeilspitzen von Obsidian, die aus Kamtschatka stammten, in Größe und Form genau übereinstimmten. Denn die Form dieser Pfeilspitzen ist der Art, daß sie nicht wohl bei der Bearbeitung des Steins erfunden sein kann, sondern einer Bronze-Waffe nachgebildet sein muß.

Ferd. Keller meint, wie Bergau ferner hervorhebt, die irische Schrift-Ornamentik sei so üppig und phantasiereich, daß sie unmöglich in Irland entstanden sein könne. Darin aber hat

er die Eigenthümlichkeit des irischen Wesens doch wohl verkannt. Das Ueppige und Phantasiereiche dieses irischen Kunstzweiges, der übrigens keineswegs nach den verhältnißmäßig jungen und schon sehr ausgearteten Malereien von St. Gallen, sondern nur nach den älteren in Irland selbst oder unter den Angelsachsen entstandenen viel schöneren, sorgfältiger gearbeiteten und maßvolleren Miniaturen beurtheilt werden kann, stimmt völlig zu dem phantastischen Zuge, der sich durch das Malbinogion und die alten wallisischen Gesetze zieht, und zu dem strengen Formensinne, der sich in dem Aufbau der altbritischen Triaden zeigt und den die halbceltischen Nordfranzosen in ihrer Poesie nicht minder bewahrt haben, als sie ihn in der Entwickelung des gothischen Baustils, ja selbst in der Beherrschung der Mode und der Regelung der Umgangssprache an den Tag legen. Die Iren haben deshalb eben so wie die Araber, obwohl nicht aus demselben Grunde wie diese, ihr Ornament hauptsächlich aus bedeutungslosen Formen ohne Benutzung der Pflanzenformen gebildet; ein Umstand, der gerade sehr entscheidend gegen asiatische Einflüsse in's Gewicht fällt, da die altasiatischen Culturvölker mit besondrer Vorliebe das Pflanzen-Ornament gepflegt haben. Wenn nun orientalische Ornamente, welche in Deutschland im 16. Jahrhundert zuerst von den Waffenschmieden, dann von den Gold- und Silber-Arbeitern angewandt wurden, eine auffallende Aehnlichkeit mit altgermanischen und irischen Flächen-Ornamenten zeigen, so ist dabei wohl zu bedenken, daß diese orientalische Kunst keineswegs eine alte ist, sondern erst eine auf byzantinische Grundlagen und unter allerlei Einflüssen, welchen die Araber auf dem Boden ihrer neuen Eroberungen begegneten, entwickelte ist. Ich habe aber in dem vorhin erwähnten Artikel darauf hingewiesen, daß höchst wahrscheinlich die Ausbildung der byzantinischen Ornamentik nicht ganz ohne Beeinflussung nordischer Technik stattgefunden hat. Vollends bedenklich muß es endlich erscheinen, so moderne Erzeugnisse, wie persische Teppiche, herbeizuziehen, um unter den phantastischen Mustern derselben die Grundlagen oder Vorbilder für die irische Ornamentik aufzusuchen.

Dagegen ist nicht zu verkennen, daß die irische Ornamentik hier und da römische Vorbilder benutzt hat. Dies ist besonders der Fall mit dem Mäander und dem Flechtwerk, wie es besonders an ionischen Säulenfüßen vorkommt. Selten aber begnügen sich die irischen Miniatoren, dasselbe einfach zu kopiren; in der Regel finden wir die antike Gestaltung mit einem eigenthümlichen Geschmack mehr oder weniger umgebildet und verändert. Ueberdies ist in irischen oder altangelsächsischen Miniaturen die Benutzung byzantinischer Vorbilder bei den Figuren einzelner Heiligen nachgewiesen, indem namentlich in dem berühmten Cuthbert-Buche im britischen Museum sogar mit lateinischen Lettern das o agios und o agius beigeschrieben wurde. Auch hat man schon hervorgehoben, daß die Kapitäle der Säulenhallen, unter denen die Heiligen stehen, eben so gemalt sind, wie in den syrischen Handschriften. Dort, wie hier, stimmen sie aber auch wieder mit denen fränkischer Handschriften aus der Zeit der Karolinger überein. Die Benutzung byzantinischer Vorbilder kann nicht auffallen, da der gelehrte Grieche Theodor von Tarsos in den Jahren 668 bis 692 Bischof von Canterbury war. Nicht viel später hat Bischof Eadfrith oder Egbert zu Lindisfarne in Northumberland (698 bis 723) das Cuthbert-Buch geschrieben und wahrscheinlich auch selbst mit den Miniaturen geziert, wie sich aus einer wenig jüngeren handschriftlichen Notiz ergiebt. Alles dies berechtigt jedoch nicht, andere und weitergehende asiatische Einflüsse vorauszusetzen, als solche, die mittelbar durch die byzantinische Kunst auf die Kunstentwickelung des Abendlandes eingewirkt haben. Der Einfluß des Orients auf die byzantinische Kunst ist in meinem Artikel: „Griechenland, christlich-griechische oder byzantinische Kunst" (Ersch und Gruber, Sect. I, Bd. 84) gewiß nicht zu gering geschätzt; um so mehr aber möchte ich vor einer nicht genügend begründeten Herbeiziehung direkter orientalischer Einwirkungen warnen.

F. W. Unger.

---

* **Betteljungen von Murillo.** Dieses der Lamberg'schen Sammlung angehörige, den Lesern in einer Radirung von J. Klaus vorliegende Gemälde stimmt in Darstellung und Größe zu der berühmten Folge der Betteljungen Bilder in der Münchener Pinakothek und ist von Waagen (Kunstdenkm. in Wien I, 252) sehr mit Unrecht mit einem Fragezeichen versehen und nur als

ein Bild aus Murillo's Schule anerkannt worden. Allerdings thut der etwas blind gewordene Firniß der ursprünglichen Frische der Malerei einigen Eintrag. Aber die trotzdem vorherrschende Klarheit des Tons und die ebenso meisterhaft freie wie fein empfundene Ausführung lassen über den Autor keinen Zweifel bestehen. — Die beiden Jungen haben links am Boden ein bräunliches Tuch ausgebreitet, auf dem die Würfel, mit denen sie spielen, und einige Kupfermünzen liegen. Der rechts sitzende hat eine weiße Binde um's Haar mit Eicheln darin. Der voll beleuchtete, zart modellirte Kopf mit den schwarzen Haaren und dem schön dazu stimmenden einfachen Schmuck bildet koloristisch den Glanzpunkt der Darstellung. Vorne rechts steht ein Korb mit einem Kruge, neben dem ein weißes Tuch auf den Boden herabfällt, worauf Eicheln liegen. Den Hintergrund bildet altes Gemäuer und Hügelland mit leicht bewölktem Himmel. — Die Erhaltung ist im Ganzen vortrefflich; nur an den Händen des links sitzenden Jungen machen sich einige störende Retouchen bemerkbar. — Auf Leinwand. H. 1,48, Br. 1,14 Met.

Ein Selbstporträt Michelangelo's. Von gleichzeitigen Stichen, welche das Bildniß des großen Florentiners wiedergeben, sind uns zwei bekannt: das eine ein Medaillonporträt im Profil, von Bonasone gestochen, in zwei verschiedenen Kartouchen (B. 345 und 346), dann ein Brustbild in Dreiviertelansicht, gestochen von Giorgio Ghisi (B. 71). Beide geben ein prägnantes Bild des Künstlers. An diese Darstellungen lehnen sich alle modernen Stiche an, die uns Michelangelo's Bildniß geben wollen, wie die von A. François, H. C. Normand, J. K. de Meulemeester, J. L. Potrelle und Anderen. Außerdem existirt noch ein von J. Matham, B. 28, gestochenes Porträt des Künstlers, das jedoch von dem gewöhnlichen Typus abweicht; man liest hier am unteren Rande: „Ad vivum delineatus, prout est Romae in monte Trinitatis." Es wird nicht gesagt, wer es nach der Natur gezeichnet hat; der Stecher konnte es nicht gethan haben, denn er war nie in Rom und lebte hundert Jahre später. Wohin die Originalzeichnung gekommen ist, wissen wir nicht. Von den genannten Bildnissen ist das von G. Ghisi das einzige, von dem man annimmt, daß es nach einer Originalzeichnung oder einem Bilde des Michelangelo angefertigt sei. Das hier vermittelst Lichtdruck reproduzirte Porträt führt uns indessen auf eine andere Spur. Die dem Lichtdruck zur Grundlage dienende Radirung befindet sich im Berliner k. Kupferstichkabinet, in welches sie mit Nagler's Sammlung gekommen ist. Wie bereits Direktor Schorn vor Jahren, müssen auch wir das Werk dem Buonarroti selbst zuschreiben. Welche Gründe auch Schorn bestimmt haben mögen, diesen Namen unter das Blatt zu setzen, wir lassen uns dabei nur von dem inneren Gehalte und dem Stil des Werkes beeinflussen. Die Auffassung, der Ausdruck ist so lebendig, die Individualisirung so schlagend, daß hier nur eine Zeichnung vorausgesetzt werden kann, die Michelangelo von sich selbst aufgenommen hat. Kein Haschen nach Idealisirung ist bemerklich, die Warze fehlt ebenso wenig, wie die plattgedrückte Nase, — aber der gewaltige Geist des Mannes leuchtet klar hervor. — Wir gehen nun noch einen Schritt weiter, indem wir nicht allein die Zeichnung, sondern auch die Radirung dem Meister zuschreiben möchten. Niemand wird etwas Befremdendes darin finden, wenn Michelangelo, der auf so vielen Kunstgebieten heimisch gewesen, auch einmal zur Radirnadel gegriffen hätte. Nun ist aber das Machwerk hier so genial, so frei von den akademischen Regeln der Stecherkunst, so künstlerisch nachlässig, daß man an einen geschulten Stecher nicht denken kann. Wer hätte die Radirung denn sonst machen können, als der Meister selbst? Man vergleiche sie mit Federzeichnungen von seiner Hand und man wird die Familienähnlichkeit sofort erkennen. Wir halten die Radirung für das sonst nirgends erwähnte Original, nach welchem G. Ghisi sein Blatt gegenseitig kopirt hat. Eine Schwierigkeit dürfte sich uns allenfalls in der Umschrift entgegenstellen: der Meister wird sich nicht selbst loben. Diese Umschrift kann aber erst später von fremder Hand hinzugefügt worden sein, vielleicht von Ghisi selbst, da sich dieselben Worte auch auf seinem Blatte am Unterrande finden. Der Lichtdruck, ausgeführt von Albr. Frisch in Berlin (früher mit Röhring associirt), giebt das Original mit größter Treue wieder. **J. E. Wessely.**

MICHAEL · ANGELVS · BONAROTA · TVSCORVM · HEROS · DELIBRATVS

Baccio Bandinelli.

Von Albert Jansen.

Mit Illustrationen.

I. Jugendentwickelung.

(1493—1517.)

Wer vor Kennern der Geschichte die Absicht ausspricht, Wirken und Wesen des Florentiner Künstlers Baccio Bandinelli zu schildern, der wird vielleicht bei jedem das Vorurtheil gegen sich erwecken, daß er entweder als Ankläger alte Gemeinplätze der Moral und des Strafcoder mit neuer Erregung vortragen werde, oder daß er als Vertheidiger durch rabulistischen Scharfsinn das Urtheil bestricken und durch Erweckung von Mitleid das Gefühl verwirren wolle.

Ich will aber weder als Staatsanwalt noch als Advokat auftreten; ich will in der Darstellung eines Mannes, der in der Pathologie der Moral immerhin eine merkwürdige Erscheinung ist, historisch die Lösung eines psychologischen Problems versuchen und dabei insbesondere klarlegen, wie dieselben Umstände und Zeitverhältnisse, die für seine Art von Talenten die günstigsten waren, für seine Art von Charakter die verhängnißvollsten wurden.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts lebte zu Gainole bei Florenz ein Mann Namens Viviano, der geringen Standes war und einen armseligen Kohlenhandel als sein

Geschäft betrieb. Ihm wurde um 1430 ein Sohn geboren, der die Namen Michel Angelo erhielt und in der Welt sein Glück machen sollte: er wurde Goldschmied und brachte es in Florenz zu Wohlstand und Ansehen. „Er hat zuerst sein Haus gegründet, sagt Benvenuto Cellini; wäre er nur auf dem rechten Wege dazu gelangt! Doch wie es zugegangen ist, davon habe ich nichts zu reden.“ Michel Angelo besaß ein geübtes sicheres Auge für den Werth der Edelsteine und wußte sie sehr geschickt zu fassen; seine Arbeiten in Email und Niello wurden geschätzt, und seine Prunkwaffen, die er geschmackvoll und fein verzierte, waren allgemein begehrt. In seiner Werkstatt begegneten sich Künstler, die bewunderten, mit Reichen und Edelleuten, welche kauften. Unter den Männern, die bei ihm in die Lehre gingen, brachten es Rafaello da Montelupo und Benvenuto Cellini am weitesten; beide hinterließen Selbstbiographien, in denen sie des Meisters gedachten, was denn bei Benvenuto, der nur „einige Tage“ in der Bottega Michel Angelo's ausgehalten hatte, nicht eben sehr freundlich geschah. Daß der Meister aber etwas Tüchtiges leistete, beweisen die Aufträge, die er schon frühzeitig von den Medici erhielt. Zu dem glänzenden Turnier, welches Lorenzo am 7. Februar 1469 auf der Piazza Santa Croce in Florenz gab, und das Luca Pulci, wenn nicht gar dessen größerer Bruder Luigi, in dem Gedichte Giostra di Lorenzo de' Medici sowie auch Ugolino Vieri besungen haben, hatte Michel Angelo die prachtvollsten Schilde und Helme verfertigt. War vielleicht auch jener Helm sein Werk, den Lorenzo selbst als ersten Preis gewann? Er war mit Silber ausgelegt und trug als Krönung einen Mars. Nirgends erfahren wir von den Arbeiten des Meisters etwas Näheres, wohl aber hören wir, daß er das vollste Vertrauen der Söhne Lorenzo's genoß. Als im Jahre 1494 „der große von Gott gesandte König über die Berge kam“, wie Savonarola seit 1490 verkündet hatte, als Karl VIII. seinen Siegeszug durch Italien hielt, da wurden auch Piero und Giovanni de' Medici zur Flucht aus Florenz gezwungen. Die berühmten Gärten mit ihren kostbaren Alterthümern, die 3000 Medaillen und die Gefäße von Sardonyx, die Handschriften und die gedruckten Bücher, die Schätze und Edelsteine der Medici wurden eine Beute des Volkes. So erzählt Comines, und Vasari im Leben des Torrigiano berichtet namentlich von jenen Alterthümern, daß sie zum größten Theile zur Versteigerung kamen. Im Leben Bandinelli's dagegen weiß uns derselbe Vasari zu erzählen, daß die Medici bei ihrer Flucht dem Meister Michel Angelo fast alle ihre Gold- und Silbersachen zur Verwahrung anvertrauten, und daß sie nachmals bei ihrer Rückkehr 1512 dieselben aus seinen Händen zurückerhielten. Und in der That sind die berühmten Sammlungen der Familie zum guten Theil wieder in ihrem Besitz vereinigt und dadurch für Florenz bis in die Gegenwart erhalten worden.

Im November 1494 erfolgte die Vertreibung der Medici; am 12. November 1493 hatte Bartolommeo, der allezeit nach florentinischem Brauche kurzweg Baccio hieß, das Licht der Welt erblickt. In eine inhaltsvolle, bedeutende Zeit fiel seine erste Jugend. Vergebens bemühte sich Karl VIII. um die Zurückführung der Medici, und vergebens versuchte ein Nebenzweig dieses Geschlechtes, Lorenzino de' Medici an Piero's Stelle zu bringen. Savonarola organisirte als Staatsmann die aristokratische Republik und führte als Prophet sein Volk aus der Knechtschaft der Sünde zu der Freiheit des Glaubens und der Tugend; und als er sein Leben auf dem Scheiterhaufen enden mußte, da rettete der beste Mann der Stadt, Pietro Soderini, zum beständigen Gonfaloniere erhoben, die politische Freiheit, und suchte ihr Machiavelli durch Schaffung einer Armee aus den Staatsangehörigen einen starken und dauernden Schutz zu bereiten. Damals gebot Florenz über 800 ummauerte

Plätze und 1200 offene Ortschaften. Volles Bürgerrecht, mit dem allein die Wählbarkeit zu den Aemtern verbunden war, besaßen von den 10,000 Familien der Stadt nur 576 Familienväter aus den großen und 220 aus den kleinen „Künsten" oder Zünften. Die 800 Paläste innerhalb und die 32,000 ländlichen Besitzungen außerhalb der Stadt gehörten meistens diesen Vollbürgern, von denen die Tuchhändler, die Seidenhändler und die Wechsler die vornehmsten waren. Es gab 270 Wollwebereien, 83 Werkstätten für Seidenzeuge und 33 Banken. Alle Zweige der Wissenschaft standen in voller Blüthe, und wahrhaft wunderbare Werke entstanden auf dem Gebiete der bildenden Kunst.

Michel Angelo Buonarroti, der 1499—1500 seine Pietà und seit 1501 seinen David in Marmor ausführte, streifte bald alles ab, was noch an die Abhängigkeit der Florentiner Schule erinnern konnte, und erhob sich zur vollen Freiheit seines Genius. Lionardo da Vinci stand eben auf der Höhe der Zeit. Von der Regierung im Jahre 1503 beauftragt, arbeiteten wetteifernd beide Männer an Kartons zu großen historischen Kompositionen, die das Staunen aller Talente erregten und gleichsam als die höchste Offenbarung der Kunst selbst erschienen. Michel Angelo Buonarroti, der im August 1505 mit seiner Arbeit fertig war, unterzeichnete noch in demselben Jahre am 12. November das erste Document, welches das schicksalsvolle Grabmonument Papst Julius' II. betraf, und wurde am 10. Mai 1507 vom Gonfaloniere Pietro Soderini mit Ausführung der Gruppe Hercules und Cacus beauftragt.

Während dieser Zeit empfing Baccio den ersten Unterricht in der Werkstatt des Vaters, der damals in so hohem Ansehen stand, daß er neben Lionardo da Vinci, Filippino Lippi und anderen Künstlern ersten Ranges zur Theilnahme an einer Kommission berufen wurde, welche am 25. Januar 1504 den Aufstellungsort für Michel Angelo's David zu bestimmen hatte. Aber wie von der Goldschmiedekunst sehr viele Architekten, Bildhauer und Maler, und vornehmlich die Schöpfer der Renaissance ausgegangen waren, so offenbarte und übte auch Baccio Bandinelli von früher Jugend auf Begabungen mannigfacher Art. Man erstaunte über seinen feurigen und rastlosen Eifer; in allen Kirchen, wo er nur konnte, saß er da und zeichnete; im Atelier des Malers Girolamo del Buda an der Piazza Sant' Apollinare war er wie zu Hause; wenn er nicht zeichnete, so modellirte er in Wachs, namentlich nach den Werken Donatello's und Verrocchio's. Als einmal hoher Schnee fiel, wurde das Bedauern laut, daß es kein Marmor wäre: „Was für einen Riesen, was für einen Marforio, hieß es, könnte man dann daraus machen." Sofort machte sich der kleine Baccio daran und führte wirklich ein Ungethüm von Schnee aus. Die heiße Sommerzeit verlebte er mit seinen Eltern auf ihrem Besitzthum Pinziromonte oder Pizzidemonte in der Nähe von Prato. Dann zeichnete der Knabe in der Pfarrkirche von Prato die Meisterwerke Filippino Lippi's oder draußen auf dem Felde nach der freien Natur, so die Thiere und hauptsächlich die Bauern, wie sie, fast nackt arbeitend, die besten Modelle abgaben. Hierbei, bemerkt Vasari, bediente er sich nicht nur der Feder und des Röthels, sondern auch des Schwarzstiftes, der erst nach 1496, wie wir bei Condivi sehen, aus Frankreich nach Italien gebracht wurde. Die Aufsicht und Leitung über den Knaben hatte ein Gehilfe seines Vaters, Namens Piloto, der hochbejahrt in selbständiger Stellung im Jahre 1536 gestorben und bis an sein Ende Baccio's Freund geblieben ist. Seine Ausbildung als Bildhauer aber erhielt er von Giovanni Francesco Rustici, der um 1500 noch für den besten Bildhauer in Florenz galt und namentlich die Ornamente an Ghiberti's erstem Portale von San Giovanni, sowie die darüber befindliche Gruppe Johannes des Täufers erfunden und ausgeführt hatte. In der Werkstätte seines Lehrmeisters sah Baccio zuerst

den großen Lionardo da Vinci, dem der Neid gegen Rustici das Beste an jener Gruppe zuschreiben wollte, und der jedenfalls eine innige und lebendige Neigung zu Rustici besaß. Auch für dessen Schüler scheint er Theilnahme gewonnen zu haben; er forderte Baccio auf, sich doch einmal, anstatt nur in Wachs oder Thon, auch in Marmor zu erproben, eine Büste oder ein Relief zu meißeln. Und rasch kopirte nun der Bursche einen antiken Frauenkopf in der Sammlung der „Mediceischen Gärten"; die Erstlingsarbeit gelang ihm, und sein Vater verehrte sie Andrea Carnesecchi, ihm aber erbaute er ein eigenes Atelier neben seiner Wohnung an der Via Fiesolana und ließ ihm Marmor aus Carrara kommen. Eifrig von früh bis spät machte nun Baccio zahlreiche Skizzen und Entwürfe, die dann noch nach Jahrzehnten an ihrem Entstehungsorte sich befanden, und von denen Vasari einen „Hercules mit dem todten Cacus zu seinen Füßen" der Erwähnung würdig erachtete.

Aber es schien mit einem Male, als ob der höchste Erdenruhm nicht durch die Skulptur, sondern durch die Malerei erreicht werden müsse. Nur von den Florentiner Kartons Michel Angelo's und Lionardo's war die Rede, wie bald darauf nur von den vatikanischen Fresken Michel Angelo's und Raffael's. Gerade an jenen aber glaubte ein Jeder das Licht seines Geistes entzünden zu können. Mit den Malern wetteiferten die Bildhauer und hörten nicht auf, sie zu betrachten, zu studiren, nachzubilden. Von den größten Meistern wird dies berichtet: von Raffael und Jacopo Sansovino, von Ridolfo Ghirlandajo, Granacci, dem Spanier Alonso Berruguete, von Rosso, Matutino, Lorenzetto, Tribolo, Francia Bigio, Andrea del Sarto. Mit der Leidenschaft des Ehrgeizes, der von früh auf als die einzige Triebfeder seines Thuns und Treibens erschien, zeichnete nun auch Baccio nach den Kartons, und der Beifall, den seine Arbeit fand, erfüllte ihn mit so maßlosem Selbstgefühl, daß er meinte, in allen Dingen schon ein zweiter Michel Angelo Buonarroti zu sein oder es doch wenigstens sehr rasch werden zu können, wenn er nur die Studien nachgeholt hätte, um die ihm der bewunderte Meister voraus wäre. Vor allen Dingen kam es dabei auf das Studium der Anatomie an, das die Geheimnisse der Natur erschließen sollte, und auf die Sicherheit in der Kunst zu zeichnen, die als die höchste der Künste, ja gleichsam als die Seele oder als das Göttliche der Kunst überhaupt betrachtet wurde. Baccio modellirte einen S. Girolamo in Wachs, der 1½ Ellen hoch war und durch seine peinliche Naturwahrheit, durch die frappante Wiedergabe der eingetrockneten Muskeln, der verschrumpften Haut allgemeines Erstaunen erregte; Lionardo da Vinci soll, wahrscheinlich nach Baccio's eigener Versicherung, den Ausspruch darüber gethan haben, daß man in dieser Art gar nichts Tüchtigeres und Kunstreicheres sehen könne. Als Gegenstück dazu formte der junge Bildhauer einen jugendlichen Merkur mit der Rohrpfeife in der Hand, der aber erst 1530, also über 1½ Jahrzehnte später, von Giambattista della Palla gekauft und an den König Franz I. von Frankreich geschickt wurde. Zeichnungen, die für anatomische Studien entworfen und 1518 von Agostino Veneziano gestochen wurden, erlangten unter dem Namen der Scheletri di Baccio eine weitverbreitete Anerkennung. Auch eine nackte Kleopatra, die der Künstler in Kohle ausführte und seinem Freunde Piloto schenkte, erschien gestochen von Agostino Veneziano und galt bei Vasari für „sehr schön". Demselben Kunstschriftsteller erschien auch die Komposition „Leda mit Kastor und Pollux, die eben dem Ei entschlüpfen," gar wohl der Erwähnung werth. Wenn aber jetzt in ganz Italien die Farbenpracht der Schöpfungen Michel Angelo's und Raffael's in Rom wie früher nur die Florentiner Kartons verherrlicht wurden, so reizte das in Baccio's Seele die Begierde nach dem Ruhme des Malers und Koloristen, und es erschien ihm sehr leicht, mit der

Farbentechnik zugleich den Farbensinn sich anzueignen. War nicht Andrea del Sarto, der sich so wunderbar auf den Zauber der Farbe verstand, sein „intimster Freund“? Und wenn dieser auch noch so eifersüchtig über seinen Geheimnissen wachen sollte, sollte er nicht durch Schlauheit zu überlisten sein? Baccio beschloß zu diesem Zwecke, sich von ihm porträtiren zu lassen. Allein Andrea durchschaute ihn, ließ den „intimsten Freund“ wie angenagelt sitzen, fuhr mit übertriebener Hast und absichtsvoller Verwirrung in allen möglichen Farben herum und brachte es wirklich dahin, daß Baccio noch unerfahrener wegging, als er gekommen war. Nach Borghini hat Andrea del Sarto in derselben Zeit Baccio's Porträt gemalt, in der er in der Compagnia dello Scalzo arbeitete, und fand sich das „sehr schöne“ Werk im Schreibzimmer des Cavaliere Ridolfo Sirigatti. Ist diese Angabe richtig, so wäre Baccio erst im Jahre 1515 auf den Gedanken gekommen, seinen Freund Andrea auszubeuten, d. h. in einer Epoche, wo er sich schon längst im Malen versucht hatte und bereits zu recht bitteren Enttäuschungen gekommen war. In den Akten des Camerlengo de' Frati Serviti steht zu lesen, daß Bartolommeo di Michelagnolo dipintore am 1. März 1512 10 Lire 10 Soldi als Anzahlung für ein zu fertigendes Gemälde bekam. Mithin muß sich Baccio doch schon vor Beginn des Jahres 1512 als Maler bemerklich gemacht haben. An der Façade seines eigenen Hauses wollte er sich in der Freskomalerei üben, aber weil er sich nicht auf die Herstellung der frischen Kalkfläche verstand, war er vollständig gescheitert. Als Oelgemälde von seiner Hand erwähnen Vasari und Borghini „Noah's Trunkenheit“ und „Christus in der Unterwelt.“ Doch mit allen Arbeiten dieser Art erlangte Baccio nichts als Schmach und Spott, und er suchte sich Zeit seines Lebens damit zu trösten, daß er sich vor jedem anderen Meister für berufen zum Zeichnen hielt, und daß er nie aufhörte, diesen Theil der Kunst als den schwierigsten von allen, ja als die Kunst selber anzupreisen. Da überdies inzwischen Michel Angelo sich wieder ganz der Skulptur zugewendet hatte, die dann selbst auf Raffael verlockend wirkte, so gebehrdete sich auch Baccio wieder ganz als Bildhauer.

Vor allen Dingen war er bemüht, sich den politischen Umschwung zu Nutze zu machen, der mit dem Jahre 1512 in Florenz erfolgte. Eine Armee Papst Julius' II. hatte unter Ramon von Cortona über die Florentiner gesiegt, und in Florenz selbst stand bereits die Partei der Optimaten, die sich in Cosimo Rucellai's Garten versammelte, in verrätherischer Verbindung mit dem Cardinal Giovanni de' Medici. Unter dem Drucke, den sie ausübte, wurde die Signoria zur Absetzung Soderini's und dieser selbst zur Flucht gezwungen; die Medici kehrten zurück, die bestehende Verfassung wurde gestürzt, und wieder wie unter Lorenzo il Magnifico ein Rath der Siebzig und ein Rath der Hundert eingesetzt; Häscher überwachten das Volk, und Verdächtige, wie auch Machiavelli, wurden festgenommen. Es geschah im September 1512. Piero war bereits 1503 gestorben; sein Sohn Lorenzo erschien jetzt neben seines Vaters Brüdern, Cardinal Giovanni und Giuliano, als Vertreter des Hauses Medici, das der Stadt Florenz den Namen der Republik beließ, aber thatsächlich alle Macht inne hatte. Und wie fühlte es sich erst, als Giovanni am 15. März 1513 zum Papst erwählt und am 11. April unter dem Namen Leo X. geweiht wurde! Sein Bruder Giuliano, Herzog von Nemours, trat nun wie ein geborener Herrscher auf, und für ihn schrieb seit 1513 Machiavelli seinen „Principe“; als Giuliano jedoch im März 1516 in der Abtei zu Fiesole starb, kam sein Neffe Lorenzo, Herzog von Urbino, in den Vordergrund, und wurde ihm der „Principe“ überreicht.

Wenn es wahr ist, daß der Goldschmied Michel Angelo die goldenen und silbernen Werthsachen 1494 von den Medici in Verwahrung erhielt, und daß er sie ihnen nun bei

der Rückkehr 1512 zurückstellte, dann allerdings ist er sowohl als sein Sohn Baccio sofort in der Gunst und Bevorzugung der Machthaber gewesen. Baccio versäumte nicht, ihnen alle seine Werke vorzuführen, seine Zeichnungen, seinen S. Girolamo, seinen jugendlichen Mercur. Als zur Feier der Erhebung Leo's X. Florenz 1513 einen großen Festzug veranstaltete, schmückte Baccio einen der Triumphwagen mit den Cardinaltugenden und mit „schönen Reliefs". Noch prunkender waren die Herrlichkeiten, die im November 1515 bei Leo's X. Einzug in Florenz stattfanden. Andrea del Sarto und Jacopo Sansovino stellten für diesen Tag eine Façade des Domes her; Baccio d'Agnolo, Jacopo di Sandro, Baccio di Montelupo, Giuliano del Tasso, Granacci, Aristotile da San Gallo, Rosso, Ridolfo Ghirlandajo arbeiteten an den Triumphthoren, die mit verschwenderischer Pracht in allen Hauptstraßen errichtet wurden. Baccio aber war mit Antonio da San Gallo u. a. an Schauspielgerüsten, Obelisken, Säulen und Statuen beschäftigt gewesen.

Von den Medici begünstigt, erklang Baccio's Name bereits neben den besten von Florenz. Von Giuliano de' Medici erhielt er den Auftrag zur Ausführung seiner Skizze „Hercules und Cacus" in gigantischer Größe, und er vermaß sich dann, Michel Angelo's David damit in Schatten zu stellen; aber Jahrzehnte sollten vergehen, ehe das Werk nur zu Stande kam. Für den Dom waren einst, am 21. April 1503, von der Weberzunft und von der Bauleitung des Domes 12 Apostel bei Michel Angelo bestellt worden. Jetzt wurde Baccio dazu ausersehen, einen Apostel Petrus zu meißeln, während andere Apostel dem Sansovino, Benedetto da Rovezzano und Andrea da Fiesole überwiesen wurden. Am 25. Januar 1515 kam der Marmorblock dazu in der Opera des Domes in Baccio's Hände; die Statue, die weit hinter seiner Zeichnung zurückblieb, wurde in Folge zufälliger Umstände erst 1565 bei der Vermählung Cosimo's mit Giovanna d'Austria aufgestellt. Baccio verstand sich vortrefflich darauf, durch seine Skizzen selbst Künstler zu täuschen und durch seinen kühnen Eifer Verständige zu gewinnen, durch Großthaten in Worten der Masse zu imponiren und durch kriechende Schmeicheleien die Gunst der Fürsten zu erschleichen. Und nicht nur auf den Namen eines Meisters in allen Künsten war sein Sinn gerichtet, sondern auch im Glanze der vornehmsten Abstammung wollte er strahlen.

Lorenzo il Magnifico hatte sich stets zu der Ansicht bekannt, daß in jeder Sache diejenigen leichter die Vollendung erreichen, die adeligen Blutes sind, ja daß bei ihnen eigentlich allein das Wunder des Genies und die Erhabenheit der Ideen zur Erscheinung kommen; und wenn er auch jeden begabten Mann begünstigte, so doch den vom Adel immer ganz besonders. Seit Dante's Zeit schon wurde diese Anschauung fast allgemein gehegt; Benvenuto Cellini führte, wie viele Florentiner, seinen Ursprung auf die alten Römer zurück, und Michel Angelo Buonarroti's Familienzweig wurde auf den Namen der Grafen von Canossa gepfropft, die mit Kaisern verschwägert waren. Baccio nun, der sich auf Stichen zuerst de' Brandini genannt haben soll, führte bald nur den Familiennamen de' Bandinelli, und behauptete dann stets, daß er jenem berühmten Sieneser Geschlechte angehöre, aus dessen Schooße Päpste hervorgegangen waren. Und so wäre er denn in allen Stücken, sowohl durch seine persönlichen Leistungen als durch die Erhabenheit seiner Ahnen, der erfolgreiche Rival Michel Angelo's. —

Halten wir hier am Schlusse von Baccio de' Bandinelli's Jugendentwickelung inne! Ist der kenntnißreiche Leser bei der Darstellung derselben nicht stutzig geworden? Wie Michel Angelo, so war auch Baccio erst Maler und dann Bildhauer; wie jener aus eigenem Antrieb in das Atelier des Ghirlandajo kommt, so dieser in dasjenige des Malers del

Buda; wie jener nicht nur auf dem Fischmarkte nach der Natur seine Fische malte, sondern in sein Zeichenbuch auch Hirten mit ihren Schafen und Hunden, Landschaften und Gebäude aufnahm, so zeichnete auch Baccio Menschen und Thiere in freier Natur; wie Michel Angelo, so ist auch er stets auf Giganten erpicht; wie jener durch Piero de' Medici, so wird dieser durch den Wunsch seiner Umgebung vermocht, aus Schnee einen Koloß zusammen zu bauen; wie jener in den Gärten der Medici den Kopf eines antiken Fauns, so bildet dieser eben dort einen antiken Frauenkopf in Marmor nach, und wenn jener für seine Leistung in das Haus des Lorenzo de' Medici aufgenommen wird, so erhält dieser als Belohnung von seinem Vater ein Atelier; wenn jener 1507 von Pietro Soderini mit der Ausführung einer Gruppe Hercules und Cacus betraut wird, so entwirft dieser aus eigenem Antriebe einen Hercules mit dem todten Cacus zu seinen Füßen und läßt sich später von Giuliano de Medici mit der Ausführung in Marmor beauftragen.

Daß Baccio als erwachsener Jüngling und als Mann, wo er nur konnte, bewußt und mit offener Erklärung gegen Michel Angelo in die Schranken zum Wettkampfe eintritt, das ist wohl erklärlich. Aber daß sein ganzes Leben von Anfang an, selbst im naiven Kindesalter, so ganz nur wie eine Wiederholung von demjenigen Michel Angelo's aussieht, ist das eine Erfindung, die Baccio dem Schriftsteller Vasari aufgebunden hat? Hat Vasari nichts dabei gemerkt? Ganz und gar nichts. Gedächtnißlos und kritiklos, wie so oft, hat er still alles hingenommen. Wenn er nach 1494 und vor 1512 den kleinen Baccio „in den Gärten der Medici" nach den Antiken kopiren läßt, so denkt er nicht daran, daß er an anderen Stellen selbst erzählt, wie so gar nichts während dieser Zeit „in den Gärten der Medici" zu kopiren war.

Wir können sogar genau feststellen, in welcher Epoche und mit welchen Hilfsmitteln Bandinelli seine Jugendgeschichte für Vasari zurecht gemacht hat. Im März 1550 war die erste Ausgabe der „Vite" des Vasari mit dem dritten Bande vollendet worden, die auch die erste Lebensbeschreibung Michel Angelo's brachte. Die zweite Ausgabe erschien 1568. Inzwischen aber hatte Ascanio Condivi mit dem Datum 1553 den 16. Julius seine Vita di Michel Angelo Buonarroti herausgegeben. Welchen Einfluß diese Schrift auf Vasari's zweite Ausgabe ausübte, darüber hat uns Albert Ilg's Zusammenstellung im 6. Bande der „Quellenschriften" genauer Aufschluß gegeben. Ich habe hier nur zu bemerken, daß Condivi's Schrift, ohne daß es Vasari ahnte, auch eine seiner Hauptquellen für Baccio Bandinelli's Leben wurde. Condivi entwirft zuerst Michel Angelo's Stammbaum, erzählt zuerst die Geschichte von der Figur aus Schnee, berichtet zuerst eingehend über Michel Angelo's anatomische Studien und über dahin gehörige Handzeichnungen, die wahrscheinlich auf eine literarische Arbeit über diesen Gegenstand schließen lassen. Schon aus diesen Einzelheiten ergiebt sich vollständig, daß es nicht Vasari's Werk von 1550, sondern daß es Condivi's Vita di Michel Angelo war, in die sich Baccio Bandinelli erst ganz und gar hinein, und aus der er sich dann wieder ganz und gar herauslas. War in Wahrheit fast all sein bewußtes Streben und Leben eine, wenngleich nichts weniger als durchaus ehrenvolle, Nacheiferung Buonarroti's, so entnahm er doch auch seit 1553 auf unlautere Weise alles Bedeutende und Reizvolle aus dessen Kindheit und erster Jugend. Eine solche Fälschung, von einem 60jährigen Manne begangen, muß in jeder Seele einen unüberwindlichen Widerwillen erregen. Vasari hat sie harmlos als baare Münze hingenommen, und sonderbarer Weise hat sie, so viel ich sehe, bis heute dafür gegolten. Aber ich meine, der Betrug liegt jetzt offen zu Tage und brandmarkt den Betrüger. Den

interessanten Zügen, womit Bandinelli sein Jugendbild ausstaffiren wollte, wird nun Niemand mehr Glauben schenken; aber jeder wird nach dieser Entdeckung einen desto sichereren Blick in das innere Wesen dieses Mannes gewinnen.

Ich trage fast Bedenken, den Leser zu bitten, daß er meinen Erörterungen noch weiter folge; nur der möge es thun, der im Eifer für Kenntniß des Menschen und der Geschichte den Muth hat, selbst rein pathologische Phänomene der sittlichen Welt in's Auge zu fassen. Ueberdies bin ich zunächst gerade in der willkommenen Lage, Baccio Bandinelli von einem der schmachvollsten Vorwürfe frei zu machen und zwar sicherer und bestimmter, als dies je vorher geschehen ist.

Die Florentiner Kartons, deren so oft Erwähnung geschah, und die nach Cellini's Ausdruck, so lange sie ausgestellt blieben, die Schule der Welt waren, sollten frühzeitig zu Grunde gehen. Schon 1553 weiß Condivi über Michel Angelo's Karton „nicht zu sagen, durch welches üble Geschick er zu Schaden kam. Man sieht aber davon noch einige Stücke an verschiedenen Orten mit großer Sorgfalt und wie ein Heiligthum aufbewahrt.“ Im Leben Michel Angelo's, und zwar sowohl 1550 als 1568, berichtet Vasari: „Der Karton Michel Angelo's wurde in den oberen Saal des Hauses Medici gebracht .... Während der Krankheit des Herzogs Giuliano, als Niemand auf solche Dinge achtete, wurde der Karton zerrissen und in viele Stücke getheilt, so daß er an viele Orte zerstreut wurde.“ Da nun hier nur von der Krankheit die Rede sein kann, der Giuliano in der Abtei von Fiesole am 17. März 1516 erlag, so wäre also im Anfang des Jahres 1516 Michel Angelo's Karton zerstückt worden. Wie gesagt, das erzählt Vasari im Leben Michel Angelo's sowohl 1568 als 1550. Und doch läßt er sich eben 1568 im Leben Bandinelli's ganz anders vernehmen. Im Jahre 1512 erfolgten die Stürme, denen Pietro Soderini erlag, und denen die Medici ihre Rückkehr nach Florenz verdankten. Während nun Aller Gedanken in tiefster Erregung von dem Schicksale des Staates und der Gesellschaft festgebannt waren, da verschaffte sich Baccio Bandinelli einen Schlüssel, schlich sich in die Sala del Consiglio und zerschnitt Michel Angelo's Karton in Stücke.

Wer wäre nicht noch heute über diesen ruchlosen Frevel empört! Vasari aber berichtet ihn mit abschreckender Ruhe und Kälte; kein Wort des Zorns und Ingrimms kommt aus seiner Seele, und fern bleibt ihm jener gewaltige Groll, dessen sich unter Höllenbürgern Dante Allighieri mit gerechtem Stolze bewußt war. Eine solche Art historischer Objektivität ist ein und dasselbe mit Charakterlosigkeit. Aber verhält sich denn Vasari wirklich nur rein sachlich? Will er wirklich nur die Dinge selber sprechen lassen? Im Leben Michel Angelo's nennt er weder 1550 noch 1568 den Namen des Verbrechers; er nennt ihn nur im Leben Bandinelli's, das 1568 zuerst erschien. Dort giebt er in beiden Ausgaben als die Zeit der Unthat das Jahr 1512 an, hier das Jahr 1516. Und ich bemerke sofort, daß weder das eine noch das andere Datum richtig sein kann. Denn Benvenuto Cellini erzählt, er habe den Karton kopirt, als er 19 Jahre zählte; und da nun Benvenuto im Jahre 1500 geboren wurde, so muß der Carton 1519, vielleicht noch 1520 unzerschnitten gewesen sein. Ist aber der von Vasari angegebene Zeitpunkt unrichtig, so ist auch die Angabe der Umstände falsch, unter denen die Schandthat ausgeübt worden sein soll. Und vor allen Dingen, Vasari befindet sich schon mit sich selbst im Widerspruche: wie er zwei ganz verschiedene Daten vorbringt, so weiß er den Vorgang auch zwei Mal, und immer durch ganz verschiedene Umstände zu erklären. Hat er sich die Sachen als pragmatischer Historiker zurechtgelegt? Wenn er dann nur nicht jedes Mal an der einen

Stelle vollständig vergessen hätte, was er an der andern schon so klug herausgefunden hatte! Seine Motivirungen stehen beide unter sich im Gegensatze und sind beide willkürlich und unwahr, wie beide Jahreszahlen 1512 und 1516 bloße Erfindungen sind. Aber konnte darum nicht immer Bandinelli der Verbrecher gewesen sein? Daß wir sofort daran zweifeln, dazu giebt uns ein Historiker allen Grund, der uns in dieser ganzen Sache nichts als Erfindungen und gedächtnißlose Widersprüche auftischt. Und warum nennt Vasari den Namen des Thäters nur in dessen Lebensbeschreibung und nicht im Leben Michel Angelo's, auch nicht einmal in der zweiten Ausgabe desselben? Warum unterläßt er, der diesen Namen mit einer so abscheulichen Beschuldigung brandmarkt, die Angabe auch nur der geringsten Spur eines Beweises?

Wie mit seinen falschen Jahreszahlen und mit seiner Erdichtung der erklärenden Umstände, steht Vasari auch mit seiner persönlichen Beschuldigung ganz allein. In der ganzen Schrift Condivi's kommt nicht einmal der Name Bandinelli's vor. Was aber geradezu entscheidend gegen Vasari ist: Benvenuto Cellini, der bei Baccio's Vater in der Lehre gewesen war, der mit Baccio's Mentor und Freunde Piloto in vertrauten Beziehungen lebte, der allen Stadtklatsch von Florenz kannte, der Baccio's Vater haßte und verdächtigte und der rachsüchtige, unversöhnliche Feind Baccio's selber war, der diesem alles nur erdenkliche Schlimme nachgesagt hat, — Benvenuto Cellini weiß nichts davon, daß Bandinelli den Karton Michel Angelo's zerschnitten hat.

Aber wie, wenn dies Zerschneiden nun überhaupt gar kein Akt der Bosheit gewesen wäre? Wenn es einzig und allein deshalb vorgenommen werden mußte, weil der riesig große Karton aus dem geräumigen Saale des Palastes der Signoria in die engeren Gemächer des Hauses der Medici gebracht werden sollte, und weil er dort nur in Stücken angebracht werden konnte? Daß dies thatsächlich der Fall war, glaube ich der Leichenrede entnehmen zu können, welche der geistvolle und wohlunterrichtete Benedetto Varchi 1564 bei Michel Angelo's Bestattung hielt und noch in demselben Jahre durch den Druck veröffentlichte. Nachdem Benedetto zuerst, ich möchte sagen, von der Geschichte des Kartons im Saale des Signoria-Palastes gesprochen hat, fährt er also fort: „Der Ruf . . . . . . verbreitete sich rasch über ganz Italien, wie auch noch nach vielen Jahren, als er in vielen Stücken war und ihn die Maler im Hause der Medici, wohin sie gebracht worden waren, abzeichneten. Es wurden viele Fragmente daraus gemacht und weggeschleppt, welche Dinge man in Florenz und an anderen Orten aufbewahrt und werth hält, wie die Heiligthümer und des Aufhebens würdige Sachen werthgeschätzt zu werden pflegen und es auch sollen." — So entnehmen wir aus Eitelberger's Noten zum Condivi, daß einzelne Stücke in den Besitz der Strozzi nach Mantua kamen, und daß sich um 1575 Verhandlungen über den Ankauf derselben durch den Großherzog von Toskana zerschlugen. Gegenwärtig ist nichts mehr von diesem Karton erhalten, wie auch derjenige Lionardo da Vinci's spurlos und nach Waagen's Ausdruck auf eine „schlechthin unerklärliche" Weise verschwunden ist. Würden aber irgend einmal Theile desselben wieder aufgefunden, so dürfte sich auch die Zertheilung von Lionardo's Werk ganz so wie die andere erklären lassen, und Niemand würde dann noch die Idee wieder fassen wollen, Bandinelli habe aus Neid gegen Michel Angelo dessen Karton zerstört und aus Vorliebe denjenigen Lionardo's verschont. Für jeden Verständigen aber wird es bereits durch vorliegende Untersuchungen zweifellos sein, daß Bandinelli in dieser Angelegenheit auf eine frivole Art mit einer durchaus falschen Beschuldigung von Vasari belastet worden ist.

Die deutsche Renaissance und die Kunstbestrebungen der Gegenwart.

Von R. v. Eitelberger.

I.

Was ist deutsche Renaissance, und was bedeutet im modernen Kunstleben die Stilrichtung der deutschen Renaissance?

Die Beantwortung dieser Fragen hat ein mehrfaches Interesse. Es gehört mit zu den charakteristischen Bestrebungen des modernen Kunstlebens, nicht blos sich wissenschaftlich über die Entstehung und Fortbildung der Kunst früherer Jahrhunderte zu orientiren, sondern auch zu gleicher Zeit die Resultate der kunsthistorischen Studien praktisch zu verwerthen, und die Stilformen, über welche man auf wissenschaftlichem Wege Klarheit erhalten hat, in das künstlerische Schaffen der Gegenwart einzuführen. Die Kunstliteratur hat sich der obigen Fragen bemächtigt und drängt, selbst von der Bewegung der Nation ergriffen, die Künstlerwelt zu einer national deutschen Renaissance. Seit den Zeiten Winckelmann's bis auf unsere Tage kann man die Wahrnehmung machen, daß der künstlerischen Produktion immer eine literarische unmittelbar vorangeht oder ihr zur Seite schreitet, daß diese gewissermaßen dem Künstler die Wege ebnet und die Lehren und Prinzipien formulirt, bevor insbesondere die Architekten, aber auch Maler und Bildhauer, neue Stilrichtungen in das Kunstleben einführen. So war Winckelmann und seine Schule der Vorläufer des modernen Klassicismus in Frankreich, Italien und Deutschland, so waren Tieck, Wackenroder, die Schlegel und die Boisserée's die Vorläufer der deutschen Romantiker, so haben die gelehrten Philologen an den Universitäten den humanistischen Wissenschaften neue Bahnen vorgezeichnet, bevor Schinkel bahnbrechend auftrat. Das gelehrte Studium der italienischen und der französischen Renaissance ist gleichzeitig mit der künstlerischen Bewegung der Renaissance vor sich gegangen. Und heutigen Tages, wo die deutsche Nation sich bemüht, ihre Kunstindustrie von den Strömungen des französischen Geschmackes zu befreien und den historischen Boden der traditionellen deutschen Architektur und Kunstindustrie wieder zu gewinnen, wo die deutsche kunstgelehrte Welt, folgend dem Forschertriebe der Gelehrten, und überdies noch durch die nationale Bewegung gehoben, sich eifrig mit dem Studium der Denkmäler der deutschen Renaissance beschäftigt, bemühen sich Künstler aller Art, die Kunstformen der deutschen Renaissance in das Bauleben und in die Kunstgewerbe wieder einzuführen. Nicht wenig hat hiezu die Schule Kugler's beigetragen. Sie hat sich insbesondere durch die methodische Behandlung der Geschichte der Kunst verdient gemacht und gegenwärtig die Renaissance zum Vorwurf ihrer Studien gewählt. Die historische Methode war ihre Grundlage, und die Geschichte der Architektur hat gewissermaßen die Führerrolle auf dem Gebiete der allgemeinen Kunstgeschichte und der einzelnen großen Epochen der Kunst übernommen. Klar und scharf denkend, wie es in Franz Kugler's Natur lag und sich auch aus seinem Bildungsgange erklären läßt, fand er

sehr bald, daß die Architektur am leichtesten die Handhabe bot, die Kunstbestrebungen der Völker in den verschiedensten Zweigen der bildenden Künste übersichtlich zu ordnen. Und während in der Geschichte der Kunst des Orients und des klassischen Alterthums nur von der Geschichte der Kunst der Völker gesprochen wird, verläßt man an der Hand Kugler's mit dem Eintritte des Christenthums gewissermaßen die Geschichte der Kunst der Völker und geht auf die Geschichte der Stilrichtungen, in erster Linie der architektonischen, über; man liest dann nicht mehr die Geschichte der Römer, sondern die Geschichte der altchristlichen Kunst unter Führung der altchristlichen Architektur, dann die Geschichte des Byzantinismus wieder unter Führung des byzantinischen Baustiles, später wird noch stärker der architektonische Standpunkt betont, und man spricht dann von einer romanischen Kunst, unter Führung des romanischen Baustils, von einer gothischen Kunst unter Führung der gothischen Architektur. Ueberall werden die Leistungen der verschiedenen Zweige der bildenden Kunst in den architektonischen Rahmen eingeschlossen, und erst in zweiter und dritter Linie kommt Kugler dazu, die einzelnen Volksstämme zu schildern, welche an der Bewegung der Architektur und der anderen Künste einen höheren oder geringeren Antheil genommen haben, ob diese Völker nun der germanischen, romanischen oder slavischen Race angehörten, ob sie längere oder kürzere Zeit überhaupt sich als Staaten oder selbständige Völkergruppen aufrecht zu erhalten wußten.

Mit dem Eintritte der Renaissance verändert sich die Situation ein wenig; die Architektur hat zwar ihre Führerrolle beibehalten, aber sie muß diese Rolle auch mit den Schwesterkünsten, insbesondere der Malerei, theilen, und von dieser Zeit an ist es nicht die Architektur, sondern eigentlich das Stilprinzip, das die Leitung in die Hand nimmt. Von da an spricht man daher von der Renaissancekunst, von der barocken Kunst, von dem Zopfstil, und die Geschichte der Kunst geht ihren methodisch geordneten Gang weiter unter der Führung der Stilideen der Renaissance, des Barockstils und des Zopfes.

Bevor näher auf die Entwickelung der Kunstgeschichte eingegangen wird, muß man sich deutlich die Zeit vergegenwärtigen, in welcher Kugler seine epochemachenden Werke*) schrieb. Damals gab es nur zwei hervorragende Stilrichtungen, insbesondere in der Architektur, die das ganze Kunstleben beherrschten: die klassische und die romantische. Die klassische Kunst hatte in Winckelmann ihren größten Protektor gefunden, dessen Autorität die Gelehrten und Künstler ganz Europa's willig anerkannten — und seit dieser Zeit bis auf die Gegenwart, seit den Expeditionen von Stuart und Revett bis auf die nach Samothrake und Olympia hat es immer Gelehrte gegeben, welche die Denkmäler des klassischen Alterthums erforschten und der Kunst zugänglich machten. In Folge dessen fand Kugler auf dem Gebiete der klassischen Kunst ein außerordentlich reiches Material für seine Geschichte der Kunst und der Baukunst vor. Ein nicht minder reiches Material bot sich ihm für die Geschichte der altchristlichen Kunst, des romanischen und germanischen Stils; aber das Material, so reich es war, war luckenhaft. Er selbst mußte mehrmals, z. B. auf dem Gebiete der Kunstgeschichte Pommerns, der Miniaturmalerei &c. die forschende Hand anlegen. Für den Renaissancestil fand er wohl auch Vorarbeiten vor, jedoch weniger in der deutschen als in der französischen und italienischen Literatur.

Mitten in seinen großen Arbeiten entrückte Kugler ein Schlaganfall im besten Mannes-

*) Handbuch der Kunstgeschichte. 1. Aufl., 1842. Geschichte der Malerei. 1. Aufl., 1847. Geschichte der Baukunst. 1. Bd., 1856.

alter seiner umfassenden wissenschaftlichen Thätigkeit. Das „Handbuch der Kunstgeschichte" war vollendet und hatte bereits wiederholte Auflagen erlebt, die „Geschichte der Malerei", die relativ schwächste unter allen Arbeiten Kugler's, war gleichfalls zum Abschlusse gebracht, die „Geschichte der Baukunst" hingegen, das glänzendste und bedeutendste seiner Werke, an welcher sich seine Methode und sein Wissen am vollständigsten erprobten, war nur bis zum Ausgange des gothischen Stiles gelangt. Die Geschichte der Architektur der Renaissance blieb unvollendet; aber es fanden sich nach Kugler's Tode bald zwei Männer, welche die Fortsetzung dieses großen Werkes übernahmen, welche dasselbe nicht blos in derselben Richtung und demselben Geiste fortführten, sondern die auch im Stande waren, diese Periode weiter und vertiefter zu behandeln, als es Kugler vermocht hätte; — wir meinen Jak. Burckhardt und Wilh. Lübke. So entstand der vierte Band der Kugler'schen „Geschichte der Baukunst" bisher in drei Abtheilungen. Jede von diesen Abtheilungen hat sich zu einem selbständigen Werk unter der Hand der beiden genannten Gelehrten erweitert.

J. Burckhardt mit seiner „Geschichte der Architektur der italienischen Renaissance" hat ein ganz glänzendes Werk geliefert, wie es nicht anders von dem Verfasser des „Cicerone" zu erwarten stand, und von einem Historiker, der insbesondere in seinem Werke über „die Cultur der Renaissance Italiens" die bedeutendsten Proben seines Forschertalentes abgelegt hat.

Ganz ebenbürtig mit J. Burckhardt's Geschichte der italienischen Renaissance-Architektur steht W. Lübke's „Geschichte der französischen Architektur der Renaissance" da. W. Lübke, ein Freund und Schüler Kugler's, setzte das Werk in dem Geiste seines Vorgängers in glänzender Weise fort. Es boten sich ihm in dieser Periode weniger Schwierigkeiten dar, da Frankreich über eine reiche historische Literatur verfügte und es von jeher zu seiner Aufgabe gemacht hatte, seine Geschichte der Literatur und Kunst zu erforschen, vorzüglich seit den Zeiten Caumont's und seitdem Guizot und Villemain die Commission des monuments historiques begründet haben. Von da an flossen auch die Quellen der französischen Kunstgeschichte des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts besonders reichlich. Kunstfreunde, Gelehrte und Architekten wetteiferten in der Erforschung Frankreichs, und W. Lübke fand zur Geschichte der französischen Renaissance ein wohlvorbereitetes Material vor, wodurch dieses Werk für den deutschen Leser um so werthvoller wurde, als er dadurch Einsicht in die Geschichte der modernen französischen Literatur zu gleicher Zeit erhielt.

Als aber W. Lübke nun Hand anlegte, die Geschichte der deutschen Renaissance zu schreiben, da veränderte sich für ihn sogleich die Situation. Die Denkmäler der deutschen Renaissance waren, wenn auch nicht überreich, doch ziemlich zahlreich vorhanden; aber die Erforschung derselben war außerordentlich mangelhaft. Die meisten Lokalforscher standen zur Zeit F. Kugler's auf dem Standpunkte der romantischen Schule. Man beschäftigte sich fast ausschließlich mit romanischer und gothischer Architektur; nicht Wenige perhorrescirten die Renaissance, insbesondere die Spätrenaissance, und hielten die Kunst eines Rubens und Rembrandt für eine Art von Ausartung. W. Lübke war hie und da genöthigt, selbst die Detailforschung in die Hand zu nehmen, und sprach sich, die Lücken der gegenwärtigen Forschung wohl kennend, vorsichtig und zurückhaltend aus, als er das erste Heft der „Geschichte der deutschen Renaissance" herausgab. Aber trotzdem nahm das Publikum sein ausgezeichnetes Werk mit dem lebhaftesten Danke auf, dem sich sämmtliche Fachgenossen

gern anschlossen. Denn seine Geschichte der deutschen Renaissance erschien in einer Zeit nationaler Erhebung, zur Zeit der Gründung des neuen deutschen Kaiserreichs. Die jüngere Gelehrtenwelt, A. Woltmann in seinem Werke über Hans Holbein, M. Thausing über Dürer, Rosenberg über die Beham's, Ortwein und Andere forschten mit Begeisterung den Denkmälern deutscher Renaissance nach; die kunstgewerbliche Bewegung, der die deutsche Renaissance speziell so sympathisch ist, und die namentlich in Wien kultivirt wird, pulsirte rascher, als es W. Lübke möglich war, seine Geschichte der deutschen Renaissance zu einem ersten formellen Abschlusse zu bringen, und heutigen Tages, wo der nationale Faktor im deutschen Kulturleben so mächtig hervortritt, schwebt auf den Lippen Aller, welche sich für Kunst und Kunstgewerbe interessiren, die Frage, was ist die deutsche Renaissance, und was bedeutet sie im modernen Kunstleben?

II.

Die Renaissance ist bekanntermaßen von Italien ausgegangen, nicht von Deutschland. Am Ende des vierzehnten Jahrhunderts bereits lassen sich bestimmte Zeichen der beginnenden Bewegung anführen, im zweiten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts war der Sieg der neuen Stilrichtung auf dem Gebiete der bildenden Künste in Italien entschieden. Wie der Ausgangspunkt, so lagen auch die treibenden Kräfte dieser Stilrichtung auf italienischem Boden. Die Bewegung verbreitete sich dann langsam in Deutschland vom Süden nach dem Norden, und zog hier schneller, dort langsamer die ganze christlich-romanische Welt des Mittelalters in ihren Strudel hinein.

Es ist oft bemerkt und außerordentlich bezeichnend, daß alle größeren, mächtigeren Bewegungen auf dem Gebiete der modernen romanisch-germanischen Welt nicht lokalisirt blieben, nicht auf eine Völkerindividualität sich beschränkten, sondern, daß alle Bewegungen von ihrem Ausgangspunkte aus sich ausbreitend die ganze mittelalterliche Welt ergriffen. Die moderne Civilisation muß eben als ein Ganzes betrachtet werden. Das Volksthum, wie es sich im Oriente und im klassischen Alterthum abgeschlossen entwickelte, war eben durch das Christenthum durchbrochen, die Civilisation hatte gemeinsame Berührungspunkte und gemeinsame Zielpunkte gefunden. Alle größeren Bestrebungen der Völkerfamilien, die an dieser Civilisation Antheil nahmen, theilten sich daher auch gewissermaßen instinktiv den anderen Völkern mit. So war es auch bei der von Italien ausgehenden Renaissance.

Und bei der Renaissance trat diese Erscheinung nicht zum ersten Male auf. Die altchristliche Kunst fand ihren Mittelpunkt in Rom, bewegte sich von dort über das ganze Gebiet des großen römischen Reiches und dehnte sich auf alle Völker und Bruchstücke der Völker des Weltreiches aus. Die byzantinische Kunst ging von Constantinopel aus und zog vorwiegend den Orient in ihren Kreis hinein. Griechische, slavische und andere Völker des Orients, Semiten wie Indogermanen, nahmen an dieser Kunstrichtung Antheil, in einer Zeit, wo in Mittel- und Westeuropa die Völkerbewegungen noch keinen festen Abschluß finden konnten und der geistige Boden auch nicht genug vorbereitet war, um die Stilelemente des Byzantinismus vollständig aufnehmen zu können. Sie waren ihm theilweise nicht homogen, theilweise auch unverständlich. Der christliche Orient hatte sich unterdessen von dem christlichen Occident geschieden, das Terrain der mittelalterlichen Civilisation consolidirte sich, fand seinen staatlichen und geographischen Abschluß, und aus der Bewegung dieser Civilisation brach sich zuerst der romanische Stil Bahn.

Die Triebkraft des romanischen Stils lag in erster Linie am Rhein, in dem Reiche, das Karl der Große mit fester Hand gegründet hatte. Auf dem ganzen Gebiet mittelalterlicher Civilisation entfaltete dieser Stil seine Blüthen. Am mächtigsten dort, wo er gewissermaßen seine Heimat hat, am Rhein, aber auch in der Poebene, in der Normandie, in England und im ganzen deutschen Reiche. Die französischen Architekten Lance und Viollet-le Duc hätten nicht so ganz unrecht, diesen Stil als den germanischen zu bezeichnen, wäre damit nicht zu gleicher Zeit ein Irrthum begangen, oder einem landläufigen Vorurtheile Nahrung gegeben worden. Denn der romanische Stil, wie der gothische Stil, welch letzteren die genannten Architekten gerne als den französischen bezeichnen wurden, sind eben nicht blos Produkte einzelner Nationen, sondern der gemeinsamen Civilisations-Atmosphäre des Mittelalters, so gewiß es auch ist, daß die treibenden, Impuls gebenden Momente in einem Fall im germanischen, im andern Fall im französischen Volke lagen. Von der „Isle de France“ ging die gothische Bewegung um's Jahr 1170 aus, die Triebkraft versiegte auf französischem Boden schon in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts und theilte sich dem deutschen Reiche und den anderen Staaten und Völkern mit, die sich innerhalb der christlich-romanisch germanischen Civilisation des Mittelalters befanden.

Noch stand diese mittelalterliche Welt in der Mitte ihrer Entwickelung auf den gewonnenen Grundlagen und Traditionen, als gleichzeitig die Renaissance in Italien mit Fiesole, Brunelleschi und Masaccio hervortrat, als gleichzeitig die Brüder Van Eyck einer neuen Technik und einer vorwiegend realistischen Weltanschauung Eingang und Boden in Flandern verschafften. Diese beiden Bewegungen gingen Hand in Hand, neben einander her, sie ergänzten sich, ohne sich eigentlich zu kennen, und fanden erst spät gemeinsame Berührungspunkte. Die Renaissance Italiens ergoß sich wie ein mächtiger Strom, riß die gelehrte wie die populäre Literatur, die Wissenschaft wie die Kunst in ihre Strömung; Niemand widerstand ihr, kein Gegner war ihr gewachsen. Päpste und Fürsten, Universitäten und Schlösser, hochstehende Literaten und fahrende Volksdichter — alle beugten sich der jung aufsteigenden Bewegung, wie sich das Cardinalskollegium, das von dem Abbruche der altehrwürdigen Basilika zu St. Peter nichts wissen wollte, dem Willen Papst Nicolaus' V. fügen mußte und dem Neubau des St. Peter im Stile der Renaissance schon im Jahre 1470–80 kein Hinderniß mehr in den Weg legte. Die Renaissance war in Italien vollzogen; die Stilrichtung der Gothik fand nur in ihrer transalpinen Heimath noch Pflege, um nach und nach dem Stile Platz zu machen, den wir heutigen Tages Renaissance nennen, der aber in der Zeit seiner Entstehung und Blüthe im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert nicht mit dem französischen Namen der Renaissance getauft war.

Jede von diesen großen Stilrichtungen, welche die christliche Welt beherrschten, hat von dem Centrum seiner Entstehung sein Muttermal gewissermaßen in die Welt mitgenommen, die alt-christliche Architektur Baustil und Dekorationsformen der römischen Kunst, deren Glied sie war, der byzantinische Stil etwas von der Dekorationsweise der griechisch-asiatischen Anschauung, der romanische Stil die klar nordische Weise, der gothische Stil seine phantasiereichen gewaltigen Bauformen, die Renaissance die heitere Welt Italiens, die sich freute, in den antik römischen Baudenkmalen wieder ihren heimischen Boden zu finden. Die italienische Renaissance stand auf natürlichem nationalem Boden, hier war die Renaissance nichts Fremdartiges, und deswegen lebte sie sich so schnell im Kunstleben Italiens ein.

Anders war es in Frankreich, anders in Deutschland. Frankreich hatte sich schon am

Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts mit der neuen Stilform befreundet; hatten ja dort schon die gothischen Traditionen früher ihre Lebenskraft verloren. Der Hof, die Geistlichkeit und der Bürgerstand sympathisirten mit der italienischen Bewegung, und doch hat es eines geistigen Prozesses von mehr als einem halben Jahrhundert bedurft, bevor die neuen Lehren Wurzel gefaßt hatten. Aber sie drangen tief in das französische Wesen ein, gestalteten vollständig die Kunstformen und die Architektur, die Skulptur, die dekorativen Künste und die Kleinkünste Frankreichs um. Die große historische Malerei behielt einen höfischen Anstrich und blieb fortwährend in Abhängigkeit von den Malerschulen Italiens, auch in jener Zeit und dann vielleicht gerade am meisten, da die Malerschulen Italiens bereits ausgeartet waren. Im deutschen Reiche verbreitete sich die italienische Renaissance naturgemäß auf den alten Verkehrswegen, die von Italien nach Deutschland, von Süden nach Norden führten, die österreichischen Länder vertraten den neuen Stil in seiner klaren und bedeutenden Erscheinung am frühesten. Die großen Reichsstädte, Nürnberg, Augsburg und Basel bildeten die Knotenpunkte für den Verkehr zwischen Deutschland und Italien; diese waren daher auch die natürlichen Vermittler der Kultur und der Kunstbewegungen zwischen dem Süden und dem Norden. So nahm Venedig selbstverständlich eine hervorragende Stellung ein; dort bildete der Fondaco dei Tedeschi von Alters her den Mittelpunkt für die Handelsbeziehungen des deutschen Reiches. Auch Verona kommt in gewisser Beziehung in Betracht, insbesondere wenn man Tirol in Erwägung zieht; aber die Bedeutung Verona's fällt in eine frühere Zeit, wo noch das Kloster S. Zeno die Herberge der deutschen Könige war auf ihren Römerfahrten, und die Ghibellinische Partei in Verona ihren Mittelpunkt fand.

Von Flandern aus, in erster Linie auf dem Seewege, fand gleichfalls seit langer Zeit eine Verbindung mit Italien und dem deutschen Reiche statt. Auf diesem Wege kamen wohl auch die Bilder der flandrischen Schule nach Genua und Neapel, und auf diesem Wege fanden die Maler ihren Weg, welche die Wunder der neuen flandrischen Maltechnik nach den Höfen von Neapel und Urbino, nach Genua, nach Mailand und in die Schule von Vercelli brachten. Aber die flandrische und die burgundische Schule war in sich abgeschlossen und ruhte auf viel zu festen Grundlagen, als daß es möglich gewesen wäre, sie schon im fünfzehnten Jahrhundert zu erschüttern, oder daß sie namhafte Einflüsse von Italien hätte empfangen können. Im Gegentheile, sie war mächtig genug, selbst Impulse zu geben und auf die Kunstentwickelung Italiens Einfluß zu nehmen. Erst in den letzten zwei Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts fand die italienische Renaissance Eingang; erst schwächer, im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts immer stärker. Zur Umgestaltung der alt-flandrischen Schule trug dieser Einfluß nicht wenig bei.

Es darf daher in gar keiner Periode der deutschen Renaissance der Einfluß der flandrischen und niederländischen Schule aus dem Auge verloren werden. Wohl entwickelte sich die deutsche Renaissance selbständig und reich auf vielen Gebieten, aber nicht so unbeeinflußt, wie es vielfach die Meinung ist, nicht so innerlich ungebrochen, wie es in Florenz, Siena, Mailand, Venedig oder Padua der Fall war. Wohl war der Einfluß von Italien ein maßgebender Faktor in der Entwickelung der deutschen Renaissance, aber es war nicht der einzige, der in Betrachtung kommt. Auch muß erwähnt werden, daß in den niederländischen und holländischen Meistern ein specifisch germanisches Element vorwaltete, das überall sein Recht geltend machte, das aber auch in den rein deutschen Ländern noch lange fortwirkte. Verbindungen gothischer Ornamentation mit der neuen

Konstruktionsweise, oder umgekehrt das Beibehalten des mittelalterlichen Aufbaues bei italienischer Dekoration begegnet uns bis zur Mitte des 16. Jahrh. häufig. Es darf nicht vergessen werden, welche Stellung das burgundische Reich im europäischen Kulturleben im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert einnahm. Dieses ging nicht, wie das Kunstleben der Schweiz des fünfzehnten Jahrhunderts, in der Kunst des deutschen Reiches auf. Die Kunst der deutschen Schweiz war ein Bruchstück der gesammten deutschen Kunst, und selbst die sich eigenthümlicher entwickelnde Glasmalerei und Ofenfabrikation des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts können nur im Zusammenhange mit der ganzen deutschen Kunst, trotz ihrer partikularen Bedeutung, behandelt werden.

Ganz anders und in vollständiger Selbständigkeit entwickelte sich das Kunstleben am Hofe Karls des Kühnen, in den Schulen von Brügge, Gent und Harlem und nördlich vom niederländischen Rhein. Die Kunst trieb hier ganz selbständige Blüthen; eine Art von Renaissance entfaltete sich an diesen Orten, nicht ein Wiederaufleben einer alten Kunst, wie die Kunst, welche am Arno erstand, sondern eine neu entwickelte, frisch aufstrebende Kunst. Es hob sich nicht bloß die Malerei zu einer nicht geahnten Höhe, sondern auch in Weberei und Stickerei, in der Goldschmiedekunst und Emailtechnik, in der Holzschnitzkunst und Kunsttischlerei, im Holzschnitt und im Kupferstich. Die Technik des Meisters E. S., des Kupferstechers und Goldschmiedes aus Bocholt, Israel van Mecken (gest. 1503), des Lucas van Leyden (geb. 1494, gest. 1533) u. s. f. verbreitete sich vom unteren Rhein herauf und stand mit den Kunstbestrebungen des Colmarer Martin Schön (gest. 1488) in engstem Zusammenhang. Können ja auch die früheren Meister der Kölner und Westfälischen Schule nicht aus dem Zusammenhang mit ihren westlichen Nachbarn gerissen werden, und vollends erst nach der Zeit der Van Eyck's und Rogier van der Weyden's, der Zeitgenossen der Meister der Frührenaissance in Florenz.

In den südlichen Alpenländern des deutschen Reiches machte sich der Einfluß der italienischen Renaissance in den letzten zwei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in allen Künsten, in der Architektur, Malerei und in den ornamentalen Künsten geltend; in mehr oder minder bedeutsamen Werken vermählte sich der italienische Geist mit dem germanischen in Formen, die man mit dem bezeichnenden Ausdrucke deutsche Renaissance charakterisiren könnte.

Friaul und die Grafschaft Pordenone waren damals noch nicht ganz italienisirt. In Görz und hie und da auch in Kärnthen arbeiteten direkt italienische Künstler, wie in Trient. Das Residenzschloß des Bischofs von Trient und das Schloß der Familie Porcia in Spital in Kärnthen, im Stile der italienischen Hochrenaissance im Geiste eines Scamozzi gebaut, sind dauernde Denkzeichen der Thätigkeit italienischer Kunst an den Grenzen Italiens. Auch zwischen den süddeutschen und italienischen Künstlern gab es einen ununterbrochenen Wechselverkehr. In der Schule des Squarcione in Padua werden namentlich Deutsche angeführt, der Johannes de Alemagna in Murano ist durch gleichzeitige Bilder authentisch nachgewiesen; auch die Universitäten in Padua und Bologna besuchten seit jeher Söhne des deutschen Adels und Bürgerpatriziates. In der kleinen Kirche Sta. Katharina bei Sta. Anastasia in Verona sind noch die Erinnerungen an die deutschen Familien erhalten, deren Söhne dort in der Schule Unterricht genossen. Wer nur einmal in dem Statutenbuch von Portogruaro geblättert und auf den Wegen über Gemona nach Venzone hinauf nach den julischen Alpen gezogen ist, der findet auch in den Kunstdenkmälern die deutlichsten Spuren des Weges, auf denen nicht nur die Waaren, sondern auch die Kultur vom Süden nach dem Norden gegangen.

Darf es uns da nun wundern, daß wir am Beginn des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts auch Albrecht Dürer in Venedig begegnen? Darf es uns Wunder nehmen, daß er den Wanderstab in die Hand nahm und, ausgerüstet mit Empfehlungsschreiben seines Freundes und Gönners, Willibald Pirkheimer, nach Venedig zog, getrieben von dem echt germanischen Wandertriebe, der mächtig in seinem Geiste pulsirte? In Albrecht Dürer verkörperte sich der deutsche Geist auf dem Wendepunkte zwischen Gothik und Renaissance in ganz wunderbarer Weise, und es haben die Parteigänger der modernen Gothik ebenso recht, Albrecht Dürer zu den Ihren zu zählen, wie die Anhänger der deutschen Renaissance, wenn sie ein Gleiches thun. Ihm selbst waren diese Gegensätze als solche fremd; die Kunst war eben in seiner Zeit wieder in Fluß gerathen; neue Kunstanschauungen brachen sich Bahn, sein universaler Geist umfaßte das ganze Gebiet der Kunst, speciell die neuen Künste, die Träger der populären Kunst, die Xylographie und den Kupferstich, und die Wissenschaft der Geometrie, der Anatomie, der Feldmeßkunst und der Befestigungskunde. Albrecht Dürer glich einem hohen Grenzgebirge, dessen Fuß tief in die Wälder des Mittelalters hineinragte und dessen weithin leuchtendes Haupt beschienen war von der aufgehenden Sonne der Renaissance.

Der Hauptkünstler, der Träger der deutschen Renaissance in der Malerei war ohne Frage Hans Holbein der jüngere (1497—1549), und Basel auch ganz der Ort, um sein Talent aufkeimen zu lassen. Aber schon bei ihm traten hemmend die Religions- und politischen Wirren ein; Holbein, gedrängt von Sorgen aller Art, suchte in England eine neue Heimat und fand sie auch an dem Hofe des gewaltsamen, prunkliebenden, energischen Königs Heinrich VIII. Bei Holbein brauchen wir uns nicht länger aufzuhalten, da A. Woltmann diese Verhältnisse in seinem Buche über H. Holbein vollständig klar gelegt hat.

Auch in anderen süddeutschen Reichsstädten, in Straßburg, in Ulm, vor Allem in Nürnberg, fand die Renaissance Anklang und Eingang. Aber überall hemmten zwischen den Jahren 1520 und 1540 die kirchlichen Verhältnisse die Entwickelung der Kunst. Die Schüler und unmittelbaren Zeitgenossen Dürer's bemächtigten sich der Renaissancebewegung mit schöpferischem Geiste. Die Nürnberger Künstlergeneration, die sich unmittelbar an Dürer anschloß, stand in einer eigentlichen Renaissanceströmung, wie auch die spätere Künstlergeneration Nürnbergs, Augsburgs, Frankfurts, die Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts schon niederländischen Einflüssen ausgesetzt war.

Aus diesen beiden Künstlergenerationen gingen auch die sogenannten Kleinmeister hervor, und diese jetzt und mit Recht so hoch geachteten Kleinmeister (zumeist der Nürnberger Schule, einerseits die Altdorfer (1488—1538), Aldegrever (1502—1562), Hans Sebald (1500—1550) und Bartel Beham (1496—1540), P. Flötner (gest. 1546), G. Pencz (1500—1550), A. Hirschvogel (um 1552 gest.), Virgil Solis (1514—1562) u. A. m. und andererseits Jost Amman (1539—1591), W. Jamnitzer (1563—1618), Matth. Merian (1593—1650), Paul Flynt (1592—1620) u. A. m.) sind die eigentlichen Großmeister der deutschen Renaissance. Nach Hans Holbein dem Jüngeren und nach dem Erzgießer Peter Vischer (gest. 7. Januar 1529) gab es eigentlich keine Meister der deutschen Renaissance mehr, die sich mit jenen großen italienischen Künstlern auch nur einigermaßen vergleichen ließen, die mit Brunelleschi und Lionardo da Vinci beginnen und mit Tintoretto schließen. Von Süden nach Norden hin bewegte sich die Renaissanceströmung Deutschlands in die sächsischen und thüringischen

Länder, in die Schule Cranach's, in die sächsischen Fürstenhäuser, in Mainz bis hinauf zu den Hansastädten Lübeck und Danzig. Lucas Cranach (1515—1586) und seine Schule bewegte sich vollständig auf dem Boden der Renaissance. Auch die süddeutschen Fürstengeschlechter, insbesondere die Herzöge von Bayern, Albrecht V. und Wilhelm V., der Erbauer des Stuttgarter Schlosses, Herzog Christoph, der Bischof Albrecht von Brandenburg in Mainz wirkten in der Richtung der deutschen Renaissance. Aber vor Allem war diese Kunstrichtung heimisch in den Städten, und die bürgerlichen Gewerbe waren daselbst die eigentlichen Träger der Renaissance geworden, es waren die ehrbaren und tüchtigen Meister der verschiedenen Zünfte und Genossenschaften, die Bau- und Zimmermeister, die Steinmetzen, die Goldschmiede, die Erzgießer, die Illuminirer und Maler, die Holzschneider und vor Allen die Buchdrucker Träger des Fortschrittes in bürgerlichen Kreisen, und wie sie alle heißen mögen, die Gewerbe, deren Leistungen wir heutigen Tages in den Sammlungen als Musterstücke aufstellen und als Vorbilder für kunstgewerbliche Zwecke hoch halten. Diese bürgerlichen Gewerbe haben der Renaissance im deutschen Reiche einen ganz bestimmten Charakter verliehen, welcher die deutsche Renaissance wesentlich von der italienischen und von der französischen unterscheidet. Die französische Renaissance hat durchweg den Charakter einer fürstlichen, hochadeligen, vornehmen, etwas frivolen Gesellschaft, die italienische Renaissance in erster Linie einen rein künstlerischen, idealen Typus, die deutsche Renaissance hingegen ist vorwiegend künstlerisch gewerblich, bürgerlich-tüchtig und charaktervoll.

Diesem Zuge der deutschen Renaissance zu Folge sind damals auch eine Reihe von Lehrbüchern, Musterbüchlein aller Art in der deutschen Literatur entstanden, wie sie eben der zahlreiche Stand der Kunstgewerbe im deutschen Reiche verlangt hat, vor Allem für die Bau- und Verzierungskünste, für die Holzschneider und die Sticker. Sie sind zumeist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden, wenigstens die besten von ihnen, die Bücher von Blum (Zürich 1569), Wendelin Dieterlin aus Straßburg (1593), Ebelman (1609), Guckeisen (Köln 1596), Crammer (Köln 1599) u. s. f. Die zahlreichen Auflagen, die sie erlebt haben, bezeugen nicht nur ihre Brauchbarkeit, sondern auch, daß sie vielfach benutzt wurden. Sie sind großentheils von den gewerbreichen Städten ausgegangen, wie Nürnberg, Augsburg, Straßburg, Frankfurt, Zürich, Köln u. s. f.

Keine andere Nation hat eine ähnliche Literatur aufzuweisen, und wie ganz anders sehen die architektonischen Bücher der italienischen Renaissance von Serlio, Vignola, Palladio und Scamozzi aus gegenüber ähnlichen Büchern von Dieterlin, Ebelman, Guckeisen u. s. f.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts war die Renaissance die herrschende Bauweise in ganz Deutschland, in der Mitte des 17. Jahrhunderts hatte sie ihr Entwickelungsstadium bereits hinter sich. Gewaltige politische Ereignisse erschütterten sie und haben auf ihre Bewegung einen mächtigen Einfluß genommen: die kirchliche Reformation, die Wirren des dreißigjährigen Krieges, die Unterwerfung der Niederlande unter die spanische Herrschaft und die Losreißung Hollands vom deutschen Reiche.

Die deutsche Renaissancebewegung berührte die deutschen confessionellen Bewegungen nur wenig. Wie in Italien Päpste, Fürsten und Städte sich anschlossen, so waren im deutschen Reiche Katholiken und Evangelische gleichmäßig von der Tagesströmung mitgerissen. Nichts ist unhistorischer, als die Renaissance als eine Art von modernem Heidenthum aufzufassen, nichts unhistorischer, als die Träger derselben als

Vorläufer der Reformation zu betrachten. In Spanien waren es vorzugsweise die katholischen Habsburger, welche diese Strömung förderten, und im deutschen Reiche waren die katholischen Fürsten, und in Bayern wieder die Habsburger, so Max I. und Rudolf II., nicht minder eifrig in der Förderung der Renaissance, als die protestantischen Fürstengeschlechter Sachsens u. A. m. Aber von mächtigem Einflusse auf die Weiterentwickelung der deutschen Renaissance war der Abfall von ganz Norddeutschland von der katholischen Kirche und vieler süddeutscher und schweizerischer Städte. Die Klöster wurden aufgehoben, der Kirchendienst vereinfacht, die zahlreichen Künstler und Kunsthandwerker, die im Dienste der Klöster arbeiteten, waren auf einmal ohne Beschäftigung, waren theilweise verwaist, theils auch mußten sie sich um andere Beschäftigung umsehen. Dazu kamen noch die Gräuel eines dreißigjährigen Krieges, die Verwüstungen von Ländern und Städten und damit die Verarmung des Bürgerstandes. Nachdem der Friede wieder in die deutschen Lande eingezogen war, raffte sich der Bürgerstand bald wieder auf; aber gerade der Umstand, daß in Mittel- und Norddeutschland die Kirche wenige oder gar keine Kunstbedürfnisse hatte, trug wesentlich dazu bei, der Architektur, der Malerei und den ornamentalen Künsten der deutschen Renaissance etwas von dem idealen Charakter abzustreifen, und ihr vorzugsweise einen bürgerlich tüchtigen Zuschnitt zu verleihen.

Für den katholisch gebliebenen Theil des deutschen Reiches jedoch machte sich nach dem Siege des Papstthums der Einfluß des katholischen Italiens desto mächtiger geltend Die katholischen Fürstengeschlechter und die hohen Kirchenfürsten Deutschlands richteten um so eifriger ihre Blicke nach Rom, nach St. Peter's Dom. Der Einfluß italienischer Künstler wurde maßgebend, zahlreiche Architekten und Maler wurden aus Italien berufen. Die italienische Spätrenaissance, die auf dem Gebiete der Malerei zu einer reinen Dekorationsmalerei ausartete, lieferte zahlreiche Hände für die Kirchen- und Palastdekoration. Um mit einigen wenigen Daten die neugeschaffene Situation zu beleuchten, führen wir hier den Bau des Salzburger Domes an, den der Primas von Deutschland, Erzbischof von Salzburg, durch italienische Künstler im Stile der echten italienischen Spätrenaissance würdevoll aufführen ließ, der zahlreichen Jesuitenkirchen nicht zu gedenken, und jener Maler, die wie Heinz, der steirische Raphael genannt, Rottenhammer u. A., die italienische Malweise auf süddeutschen Boden verpflanzten, und jener zahlreichen Künstler italienischer Nation, die am Hofe Rudolf's II. weilten, und den hochadeligen Geschlechtern Böhmens für ihre Palast- und Schloßbauten dienten. In Rom selbst, wo die Kunst im Papstthum, in der von den Päpsten begünstigten Akademie einen Mittelpunkt fand, gab es zahlreiche Künstlervereine aller Nationen, von denen wir besonders die hervorheben, welche mit Antwerpen und mit den Künstlervereinen daselbst in Verbindung waren. Auch Van Dyck schloß sich einem derselben während der Zeit seines römischen Aufenthaltes an.

Mit der Feststellung der spanischen Herrschaft in den Niederlanden wurden die ohnehin sehr losen Bande mit dem deutschen Reiche fast vollständig zerrissen. Noch als Albrecht Dürer 1520 seine niederländische Reise machte, war die Verbindung mit den deutschen und niederländischen Künstlern eine sehr lebhafte. Sie verkehrten untereinander nicht nur wie Standesgenossen, sondern auch wie Stammgenossen. Sie verstanden sich in Sprache, in Schrift und in Kunst. Dies Einverständniß war nie ganz unterbrochen, aber gelockert. Mit der spanischen Herrschaft in den Niederlanden trat der Katholicismus daselbst in den Vordergrund, das romanische Element erhob sein Haupt

und das flämische trat zurück. Die spanischen Habsburger waren Alle mehr oder minder Kunstfreunde, prachtliebend, sie waren Kunstkenner, mitunter auch ausübende Künstler. Unter den Fürsten seiner Zeit war Karl V. der größte Mäcen, Philipp II. und Philipp III. waren im eigentlichsten Sinne Freunde der Kunst, und der letzte Habsburger, der auf dem spanischen Throne saß, Philipp IV., war als ausübender Künstler nicht ohne Tüchtigkeit. Auch die Regenten der vereinigten Niederlande waren Alle, dem Zuge des Madrider Hauses folgend, Freunde der Kunst und Beschützer der Künstler. An ihrem Hofe lebten der gelehrte Historienmaler Otto van Veen, der Lehrer des Rubens, welche Beide in ganz bevorzugter Stellung zu Isabella und Albrecht in Brüssel standen, David Teniers der jüngere und Andere.

Unter diesen Verhältnissen bildete sich die flämische Malerschule immer mehr zu einer specifischen Künstlerindividualität aus, die zwar mit der Kunst des benachbarten deutschen Reiches die Fühlung nicht verlor, aber künstlerisch und historisch betrachtet schon außerhalb des Rahmens der deutschen Renaissance stand. Dasselbe gilt in noch höherem Grade von den holländischen Maler-, Bildhauer- und Architektenschulen. Wie lebendig übrigens noch die Verbindung des deutschen Reiches mit den Niederlanden war, bezeugte im Jahre 1627 Joachim Sandrart (zu Frankfurt von niederländischen Eltern geb. 1606, gest. zu Nürnberg 1688) in seinen Werken und seinem Leben, der Frankfurter Mich. le Blond (geb. 1587), der in den Niederlanden eine zweite Heimat fand, wie der Lütticher Theod. de Bry (geb. 1528), der im Jahre 1598 in Frankfurt starb, von J. H. Roos, J. Lingelbach, Gottfr. Kneller und anderen späteren Meistern nicht zu sprechen. Die Zeit der Befreiung Hollands vom spanischen Joche war auch die Zeit der vollständigen Loslösung vom deutschen Reiche, von da an gilt im europäischen Völkerleben Holland als ein selbständiger Staat und die mit ihm vereinigten Friesen als eine selbständige Nation. Die Kunst ging ihre eignen Wege, speciell die Malerei, die im 17. Jahrhundert wie in Spanien, so auch in Flandern die Führung sämmtlicher Künste übernahm. Ein ausgeprägter Naturalismus mit kräftigem Kolorit, ein derber, aber durchweg gesunder Humor, und zugleich eine freie und sinnige Auffassung der Natur gaben der holländischen Malerei einen selbständigen Werth und verschafften ihren Werken Anerkennung und Eingang für alle Zeiten. Amsterdam, Harlem, Leyden, Delft nahmen in dem holländischen Kulturkampfe eine hervorragende Stellung ein. Durch und durch bürgerlich und protestantisch gesinnt, haben sich Architektur, Skulptur und die Kleinkünste dem Zuge des holländischen Lebens vollständig angeschlossen. Die Architektur bewegte sich in den Formen der Spätrenaissance mit Tüchtigkeit und im engsten Anschlusse an das Staats- und Städteleben.

Die Kunst Hollands und die Kunst Flanderns traten bereits aus dem Rahmen der deutschen Renaissance heraus und übten auf das benachbarte deutsche Reich einen mächtigen Einfluß. Der Rhein bildete die Kulturstraße, die von Flandern und Holland nach dem deutschen Reiche herüberging. Von jeher gab es viele Berührungspunkte mit Flandern und Holland; das stammverwandte Fühlen und Denken erleichterte dies, und der Glanz, der von den Malerschulen Flanderns und Hollands ausging, trug nicht wenig dazu bei, die Augen der deutschen Künstlerwelt nach Antwerpen und Amsterdam zu wenden. Je mehr die italienischen Malerschulen in Manierismus und akademische Formen verfielen, desto mehr leuchtete das Genie eines P. P. Rubens und A. van Dyck, eines Rembrandt, Frans Hals, B. Helst u. s. f. Die Genremalerei, die Kabinetsmalerei, das

Stillleben, das in Deutschland gepflegt wurde, fand dort seine Vorbilder, wie der Kupferstich und die Radirung. Auch die Kunsttischlerei, die keramischen Künste, fanden insbesondere an holländischen Meistern ein Vorbild. Die lebhafte Kunstliteratur hat in Holland in Hans Vredeman de Vries (1527—1604) einen Meister gefunden, dessen Bücher im ganzen deutschen Reiche verbreitet waren, wie die Kunstblätter von Lutma (1609—1689), Crispin de Passe (1560—1629), Fr. Floris (1518—1572) u. A. m., die in ganz Deutschland Nachahmung fanden. Es darf daher Niemand auffallen, daß man unter den Meistern des Heidelberger Schlosses niederländische Architekten findet, daß die Meister der Augsburger Broncebrunnen niederländische Erzgießer waren, und daß wir am Grabdenkmal Maximilian's I in der Schloßkirche zu Innsbruck den niederländischen Meister Colin beschäftigt finden.

In allen Zweigen der drei großen Schwesterkünste war am Ausgangspunkte der deutschen Renaissance eine Ermüdung der Kräfte sichtbar. Selbständige Impulse konnten in dieser Zeit nicht mehr von ihr ausgehen. Alle Produktion war mehr eine receptive als eine im eigentlichsten Sinne des Worts schöpferische. Die Malerschulen Flanderns und Hollands einerseits und die Kunstschulen Italiens andererseits gaben den Grundton an. Ihre Richtung war vorwiegend eine dekorative, koloristisch-realistische. Der Einfluß der Akademien der bildenden Künste wurde immer mehr und mehr maßgebend. Die alten Malerschulen und Ateliers hatten ihre Triebkraft verloren. Alles näherte sich der Nivellirung unter allgemeine kosmopolitische Gesichtspunkte: die Nationalität war wenigstens kein maßgebender Faktor mehr, die Kunst verflachte sich im höfischen Dienste. Die beste Kraft und die am meisten schöpferische ruhte in den Gewerben, die auf Kunstbildung fußen, und heutigen Tages mit einem, vielleicht nicht ganz bezeichnenden Worte, Kunstgewerbe genannt werden.

Unter solchen Verhältnissen gewann Frankreich einen immer mehr und mehr dominirenden Einfluß auf das deutsche Reich. Seit den Zeiten Ludwig's des Heiligen und Philipp August's ist Frankreich, ungleich dem deutschen Reiche, ein einheitlich, centralistisch regierter Staat geworden. Der Feudalismus und die Macht der mit ihm verbündeten Klöster wurden gebrochen, der Episkopat, der Vertreter des monarchischen Princips in der katholischen Kirche, schloß sich, wie der ganze Bürgerstand, streng monarchischen Ideen an. Der Landadel trat immer mehr und mehr in den Hintergrund; seine Stelle nahm der Hofadel ein. Glückliche Kriege gegen England und Burgund stärkten noch die Macht des Königthums. Hervorragende Fürsten, wie Franz I., Heinrich IV. und Ludwig XIV., bedeutende Staatsmänner, vom Abt Suger angefangen bis Colbert, hoben den National-Wohlstand, und der Staat war es, der das Protektorat der Künste und Wissenschaften und der Industrie in die Hand nahm. Wohlleben, Luxus, der Glanz des Hofes, des Adels und der Kirche trugen nicht wenig dazu bei, die Künste und Gewerbe zu heben. Die Akademie der Wissenschaften und die großen Staatsfabriken entstanden, und Paris wurde in dieser Zeit und unter diesen Verhältnissen aus einer Hauptstadt eine Weltstadt. In demselben Maße zerbröckelte das deutsche Reich in sich selbst. Ohne Einheit in kirchlichen Anschauungen, von Fürstengeschlechtern regiert, die nur auf die Förderung ihrer Hausmacht Bedacht nahmen, war das deutsche Reich ohne staatlichen, ohne künstlerischen Mittelpunkt. Alles, was vornehm, was dem Luxus und dem Geschmacke zugethan war, begann sich Frankreich zuzuwenden. Die Herrschaft der Kunst hörte auf, und die Herrschaft der Mode fing an. Die deutsche Renaissance hatte ihr Ende erreicht, die barocke Kunst nahm ihren Anfang.

Zur Literatur über Antoine Watteau.*)

Die Arbeiten der Gebrüder von Goncourt auf dem Gebiete der Kunst- und Kultur-Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts sind bei uns nur wenig bekannt. So war beispielshalber der 1861 herausgegebene Quartband „L'art du dix-huitième siècle“ auf keiner öffentlichen Bibliothek von Berlin zu finden, und erst das Erscheinen der zweiten Auflage (Paris 1873, zwei Bände 8⁰) hat dem Werke Eingang verschafft. Ebenso geht es mit anderen Schriften der Verfasser, vor allen ihrer „Femme au XVIII. siècle“. Und doch enthalten sie, trotz des wunderlich manierirten Stils, eine Fülle von interessanten und lehrreichen Notizen, wie sie nur Autoren beizubringen vermögen, die sich völlig in die geistige Produktion und das Leben der von ihnen geschilderten Periode eingelebt haben. Auch ist die leere Phrase keineswegs so vorherrschend, wie es uns Deutschen auf den ersten Blick erscheinen mag, vielmehr stecken hinter der wortklingelnden Diktion gar oft Aphorismen, die klar zu stellen, wir im Deutschen nicht selten mehr Raum nöthig haben würden.

Von den dreizehn französischen Künstlern, deren Biographien „L'art du XVIII. siècle“**), enthält, kommt der bedeutendste Name darunter, Watteau, am schlechtesten fort. Die Verfasser begnügten sich mit dem Abdruck der von ihnen wiederaufgefundenen Rede, welche Graf Caylus am 3. Februar 1748 in der Académie de peinture et de sculpture dem Andenken Watteau's gehalten, und versahen sie nur mit einer kurzen Einleitung. Dennoch wäre eine Berichtigung dieser etwas frostigen Lobrede wünschenswerth gewesen; merkt man doch bei vielen Wendungen derselben den vornehmen Mäcen nur zu sehr heraus, der sich herabläßt, wenn er dem in der letzten Zeit menschenscheuen, mit sich und der Welt zerfallenen schwindsüchtigen Maler die Eloge hält; der dem Todten eine hoch zu schätzende Ehre erweist, wenn er ihn öffentlich seinen Freund nennt, der aber dabei nicht unterlassen will zu sagen, daß, wenn Watteau auf seinen Rath hätte hören wollen, er ein besserer Maler und geregelterer Mensch gewesen sein würde. Gleich als ob die innere Unruhe, das Sehnen fort von dem augenblicklichen Aufenthaltsort, welches Watteau zu der ungestillten Sehnsucht nach Italien, zu öfteren Reisen in die Heimat, zu der für seine Krankheit verhängnißvollen Tour nach London und in der letzten Zeit zu beständigem Wohnungswechsel in Paris trieb, einfach ein Fehler seines Charakters und nicht dem Einflusse seines konstitutionellen Leidens auf die Psyche zuzuschreiben gewesen wäre. Auch sonst thut Caylus dem Künstler Unrecht; weder versteht er die blendende Sicherheit Watteau's in Zeichnung und Malerei und seine koloristischen Vorzüge gebührend zu schätzen, noch ist er sonderlich empfänglich für die poetisch-galante und doch von feinem Sittlichkeits-, richtiger vielleicht Schicklichkeits-Gefühl geleitete Weltanschauung des Malers, deren Werth einer Zeit gegenüber, welche die Soupers des Regenten sah, und in welcher Damen wie die Prie und Parabère den Ton angaben, nur noch wächst. Das könnte man ihm vielleicht noch verzeihen, ebenso daß der für die Antike begeisterte Kunstliebhaber nicht das echt Französische — im allerbesten Sinne genommen — herausfühlte, was in Watteau's Kunst steckt, und was ihm mit vollem Rechte die heutige hohe Werthschätzung der nationalstolzen Franzosen eingetragen; nicht aber ist der Mangel an Herzlichkeit zu entschuldigen,

*) Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau par Edmond de Goncourt. Paris, Rapilly. 1875. 1 Bd. 8⁰.

**) Zu diesem Werke erscheint soeben ein Nachtrag mit zahlreichen, auf Watteau bezüglichen Notizen, unter dem Titel: „L'art du dix-huitième siècle par Edmond et Jules de Goncourt. Notules, additions, errata, précédés du titre et de la préface du livre. Livraison contenant quatre eaux-fortes. Paris, E. Dentu 4. 1875. 20 fres. Anm. d. Herausg.

wo es das Andenken des todten Freundes gilt. Er brauchte nicht lobend zu entstellen, aber eine gewisse Milde des Urtheils wäre in einer Ehrenrede gerechtfertigt gewesen. Statt dessen ist er im Lob kärglich, redet von Indolenz und Faulheit (Watteau † 1721, sieben und dreißig Jahre alt, hinterließ ca. 1000 Gemälde, Zeichnungen und Skizzen!), hebt stark die Fehler hervor und kommt zu dem Resultate, daß der später geborene Maler aus diesem Leben lernen könne, was er nicht zu thun habe.

Aehnlich war es Watteau aber auch mit einem zweiten Freunde gegangen, mit Mariette, der im Abecedario noch kühler von ihm redet. Die beiden großen Kunstliebhaber standen eben unter dem Wahne, den auch d'Argenville noch theilt, daß das Genre, welches er vertritt, in der Rangordnung der Künste eine zu niedere Stufe einnehme, um sich selbst in den günstigsten Fällen auch nur mit mittelmäßigen Historienmalereien vergleichen zu lassen.

Ungleich wohlthuender ist die treue Anhänglichkeit, welche Julienne dem Watteau auch über den Tod hinaus bewahrte, und welche in jener werthvollen, vier Bände starken Sammlung von Stichen und Radirungen, die als das Oeuvre de Watteau in den Kupferstichkabineten heimisch ist, ihren Ausdruck fand. Einzig in ihrer Art, selbst inmitten des Grabstichel- und Nadelgewandten achtzehnten Jahrhunderts, bildet sie aber trotz alles Sammeleifers von Julienne doch nur einen Bruchtheil des vollständigen Oeuvre.

Als im Verlauf unseres Jahrhunderts die Bilder Watteau's, die durch die Jahrzehnte der Revolution und des Kaiserreichs bis hinein in die Restauration fast werthlos waren, allmählich auf den Auktionen zu so schwindelhaften Preisen emporstiegen, wie sie heute erzielen, da hätte man erwarten sollen, daß auch die Kunstforschung sich eingehend mit dem erklärten Lieblinge des französischen Publikums beschäftigte; und doch ist die Literatur über denselben verhältnißmäßig gering. Die Gazette des Beaux-arts, in der man am ehesten Material vermuthen sollte, enthält nur gelegentliche Notizen. Meines Wissens existirte bisher an wirklichen Watteau-Forschungen unserer Zeit nur das i. J. 1867 von Cellier in Valenciennes veröffentlichte Werk über die Jugend des Meisters, welches in Deutschland aber so gut wie gar nicht bekannt wurde und heute schon wieder im Buchhandel vergriffen ist.

In der oben genannten Arbeit E. de Goncourt's, des älteren und überlebenden der beiden gemeinsam thätigen Brüder, erscheint nun endlich der seit lange wünschenswerthe Katalog sämmtlicher nach Watteau gestochenen Blätter, und dessen, was dem Verfasser an nicht gestochenen Gemälden und Zeichnungen bekannt geworden. Niemand war geeigneter zu einer solchen Arbeit als Herr von Goncourt, sowohl durch seine ganze wissenschaftliche Vergangenheit als durch eigene reiche Sammlungen. Wir in Deutschland aber werden, bei dem bisher mangelnden Interesse unserer Kupferstichkabinete gerade für diese Periode der französischen Kunst, kaum im Stande sein, das Verzeichniß der Stiche auch nur um ein Blatt zu bereichern, es sei denn durch reinen Zufall. Im Gegentheil dürfte ein Theil der beschriebenen ersten Zustände wohl Niemandem von uns bisher zu Gesicht gekommen sein. Goncourt nennt und beschreibt 795 Blätter, die mit Ausnahme von sieben eigenhändigen Radirungen, nach Watteau gestochen sind, Arbeiten von Audran, Aveline, Caylus, Cars, Cochin, Crepy, Dupuis, Larmessin, Lebas, Liotard, Scotin, Simoneau, Tardieu, Thomassin u. A.; er übersteigt damit die bisher bekannte größte Sammlung, die Mariette's, um 155 Nummern. Die zahlreichen Gemälde und Zeichnungen, von denen keine Stiche existiren, erwähnt er ohne Nummerirung, auch die verschiedenen Zustände desselben Blattes gehen unter derselben Nummer. — An der Hand eines solchen Kataloges erst übersieht man die Zahl der verloren gegangenen oder heute wenigstens in ihrer Existenz nicht mehr nachzuweisenden Bilder. Es ist ein gewaltiges Vernichtungswerk, welches da 150 Jahre geliefert haben!

Die Vervollständigung des Oeuvre gravé war der Hauptzweck des Buches, und dieser ist, soweit sich dies von hier beurtheilen läßt, glänzend erreicht. Als erschöpfender Katalog des Oeuvre peint et dessiné dagegen kann es kaum gelten. Dazu wäre eine genauere Kenntniß mindestens aller größeren Gemäldegalerien und Handzeichnungssammlungen Europas nöthig gewesen. Ungern vermißt man aber auch die näheren Angaben über den Zustand, die Erhaltung u. s. w. der dem Verfasser durch Augenschein bekannt gewordenen Gemälde, denn die bloße Notiz, daß das Bild da und da vorhanden, genügt doch eben nicht. Auch für die in „L'Art du dix-

huitième siècle“ schon vermißte genaue Analyse der Malweise Watteau's hätte sich hier wohl in der Einleitung ein Plätzchen gefunden. Gerade auf dies genauere Studium des Technischen, nämlich der Art und Weise, wie der Maler mit seinem Material operirt, in der jeder Künstler seine eigene Art hat, sollten wir in der Kunstgeschichte mehr Gewicht legen, als gemeinhin geschieht, denn gründliche Erkenntniß dieser Handschrift ist das beste Hilfsmittel, Echtes und Falsches zu unterscheiden und zugleich ein sicheres Korrektiv gegen das vage „Empfinden“, welches so viele Irrthümer in der Bilderbenennung erzeugt. Zwischen den einzelnen Künstlerindividuen, zwischen Lehrer und Schülern oder zwischen Schulgenossen herrschen selbst bei verwandter Geistesrichtung immer Nuancen der Technik; und selbst dem besten Fälscher gelingt es nur sehr schwer, sich in alle Geheimnisse der fremden Palette hineinzuleben. Wie selten aber kommt es immer noch vor, daß ein Schriftsteller so in die Weise des Malers eindringt, wie A. von Zahn es für Holbein gethan!

Doch das sind Wünsche, die mit dem nächsten Zwecke des Buches nichts zu thun haben. Im Hinblick auf andere französische Arbeiten unserer Tage aber verdient es vielleicht, hervorgehoben zu werden, daß es frei von politischen Tiraden geblieben ist; nur wenn die Beschreibungen Watteau'scher Gemälde in Waagen's Treasures kurzweg „lächerlich“ genannt werden, so sind an diesem sehr entschiedenen Urtheile doch wohl ein ganz klein wenig die deutschen Siege schuld.

Für die Notizen über im Auslande befindliche Bilder war der Verfasser zunächst auf „Dussieux: Les artistes français à l'étranger“ angewiesen, einen nicht ganz zuverlässigen Führer, da Dussieux's Autorität in der Bilderkenntniß nur auf schwachen Füßen steht. Auch gelegentlichen gefälligen Mittheilungen, namentlich aber Katalogsangaben gegenüber, mußte er sich vorsichtig verhalten und hat es mit vollem Recht gethan, denn der Name Watteau ist geradezu Kollektivbegriff für das von ihm vertretene Genre geworden; Nachahmungen und direkte Fälschungen gehen nur zu oft unter seinem Namen und können, da das unselige huile grasse so oft die Feinheiten der echten Bilder zerstört hat, gelegentlich bei flüchtigem Anschauen selbst ein geübteres Auge täuschen. Weniger noch sind dies die deutschen Nachahmer, Seekatz an der Spitze, die Lisiewska u. A. im Stande, von Dietrich gar nicht zu reden, als vielmehr einige Schülerarbeiten, vor allem eines oder das andere Stück von Pater. An gar manche Schülerarbeit hat auch Watteau, wie mir scheint, die letzte Hand gelegt, wenigstens ihr ein Paar Striche voll Geist und Leben hinzugefügt, wo dann die genaue Feststellung des Thatbestandes schon ein gründliches Studium verlangt.

Diese strenge Gewissenhaftigkeit des Verfassers, nichts zu vertreten, was er nicht selbst geprüft, erhöht den Werth des Buches bedeutend. Um so mehr beklage ich es, selbst einen kleinen Irrthum in demselben verursacht zu haben. Auf eine mir durch die Gesandtschaft übermittelte Anfrage des Herrn v. Goncourt gab ich die Anzahl der echten Gemälde Watteau's in den königlich preußischen Schlössern auf 27 an (pag. 174); es geschah dies nach älteren Notizen aus den Jugendjahren. Nachdem ich aber neuerdings jedes Bild am Fenster genau geprüft, statt wie früher es nur an den dunklen Wänden zu sehen, muß ich zu meinem Bedauern erklären, daß von den einigen dreißig den Namen Watteau führenden Gemälden in den Schlössern von Berlin und Potsdam nur 19 zuverlässig echt sind. Immerhin aber bleibt dieser Privatbesitz Sr. Majestät des Kaisers, der einer Liebhaberei Friedrich's des Großen seine Entstehung verdankt, auch so die bedeutendste Sammlung von Watteau'schen Bildern, die überhaupt existirt [1]). Die Schatullrechnungen Friedrich's sind noch immer ungeordnet; der vielleicht später mögliche Nachweis über die Zeit der Erwerbung und die dafür gezahlten Preise ist für jetzt also nicht zu führen. Auch in der Korrespondenz des großen Königs mit seinen Freunden werden nur gelegentlich ohne genauere Beschreibung Ankäufe berührt, u. A. einmal der Preis von achttausend Livres für ein Gemälde als übertrieben zurückgewiesen. (Vergl. Bd. 25 der Preuß'schen Ausg. in 8°, Briefw. m. Graf Rothenburg, passim.). Da die Sammlung bei ihrer Vertheilung durch die verschiedenen Gemächer und Schlösser den allermeisten Fachgenossen selbst, um von weiteren Kreisen gar nicht

[1]) Auch die beiden vorzüglichen Stücke der Gemäldegalerie des Berliner Museums: L'amour au théâtre français; Cochin sc. (Nr. 468) und L'amour au théâtre italien; Cochin sc. sind königlicher Privatbesitz.

zu reden, unbekannt ist, so dürfte eine Uebersicht vielleicht nicht ganz unerwünscht sein. Vielleicht tragen auch diese Zeilen ein wenig zur Förderung des langjährigen Bemühens des Schreibers bei, die reiche Sammlung französischer Gemälde des vorigen Jahrhunderts (Watteau, Lancret, Pater, Chardin, Boucher, Largillière, Coypel ꝛc. ꝛc.), verbunden mit mancher Perle der niederländischen und italienischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, darunter die besten Namen, die in den Berliner und Potsdamer Schlössern zerstreut ist, in öffentlicher Ausstellung einmal dem Publikum und der Kunstgeschichte zugänglich zu machen. Zunächst seien die durch den Stich bekannten Gemälde angeführt, wobei statt jeder Beschreibung, die bei Watteau immer etwas Mißliches hat, einfach der Hinweis auf den Stich genüge.

1. L'Embarquement pour Cythère; Tardieu sc. (Goncourt Nr. 128) Berliner Schloß; Bekanntlich besitzt der Louvre die Skizze zu diesem Gemälde oder, wenn man lieber will, eine erste Auffassung desselben, welcher Watteau seine Aufnahme in die Akademie[1]) i. J. 1717 verdankte. Dem späteren Gemälde, wie es Tardieu gestochen, ist sie überlegen durch die geistvoll virtuose Behandlung, und vielleicht auch durch ihre eigenthümlich wirkungsvolle Beleuchtung. Die Komposition des Gemäldes dagegen ist durchdachter und reicher (vergl. Goncourt), wie sie überhaupt die sorgsamste, der Grundgedanke der poetischste, die Gesammtwirkung die reizvollste aller Watteau'schen Gemälde ist. Die Ausführung dürfte theilweise wenigstens in der Untermalung von Schülerhand herrühren, namentlich hat der feste und durchsichtige Vordergrund, wie einzelne Personen in der Mitte des Bildes, etwas von der graziösen Behandlung des Uebrigen Abweichendes. Nach letzterer Richtung hin ist besonders die rechte Hälfte: das Schiff mit der Wolke von Genien, die seine rosa Segel umschweben, die dämmernde, in Licht getauchte Ferne des Meeres, die mit wunderbarer Grazie und Sicherheit gezeichneten Pilgerpaare am Schiffe, hervorzuheben, ebenso auf der linken die Statue der Venus und die sie umgebenden Gruppen. Das Bild ist vortrefflich erhalten und von wahrhaft märchenhaftem Reiz in Farbe und Zeichnung. (Größe 1,92:1,30.)

2—3. Gersaint's Firmenschild; P. Aveline sc. (Gonc. Nr. 95); Berliner Schloß, im Todesjahre des Künstlers 1721 gemalt; jene Arbeit, die er seinem Freunde, dem Kunsthändler vom Pont-Notre dame als Geschenk bestimmte, und auf die er selbst noch am ehesten von seinen Werken Werth gelegt haben soll. Es war dies derselbe Gersaint, der später den für Watteau's Leben so wichtigen Katalog der Auktion Lorangère herausgab. Kunsthändlerspekulation des vorigen Jahrhunderts schon zerschnitt das Gemälde in zwei Hälften, die besonders verkauft wurden. Voller Manier in der Zeichnung ist es doch von blendender Sicherheit und Feinheit der Ausführung und jener eigenthümlich poetisch verklärenden Auffassung, welche die besseren Watteau'schen Arbeiten kennzeichnet. Bei einfach klarer Beleuchtung, ohne jeden effektvollen Licht- und Schattenkontrast, ist die Behandlung etwas breit, mäßig pastos und bei aller kecken Sicherheit der Technik doch maßvoll und diskret. Unübertrefflich und technisch im höchsten Maaße vorbildlich, namentlich bei der ungemeinen Naturbeobachtung, ist der Hintergrund der mit Gemälden (von Rubens, van Dyck, Velazquez, Lesueur ꝛc.), dazwischen ab und zu ein Spiegel, bedeckt ist. Wie dieser Hintergrund leicht zurücktretend und luftig gehalten und doch so eminent naturwahr ist, das wird am besten schätzen können, wer weiß, wie schwer dem Maler gerade dieser scheinbar nebensächliche Theil wird. Der Stich Aveline's giebt von dieser größten Schönheit des Bildes absolut keinen Begriff. Caylus versichert, Watteau habe nie einen Akt zeichnen können; dies glaubt man ihm gern vor den Gestalten dieses Bildes; sie sind fast sämmtlich anatomisch fehlerhaft, und doch kann man dem gegenüber nicht genug die fabelhafte Sicherheit und Naturwahrheit in Wiedergabe von Haltung und Gesten bewundern; und mehr als das, sie sind wahr und zugleich auch elegant. Seine Figuren — und das gilt für alle Gestalten seiner besseren Bilder — bewegen sich mit jener nonchalanten Grazie, die die Natur nur wenigen Bevorzugten zu Theil werden läßt, die dann aber auch thun und treiben können, was sie wollen, sicher, in jedem Augenblick ein schönheitsuchendes Auge zu entzücken. Es ist das, was die Franzosen prägnant als die „grâces de l'abandon", die „cadances des poses" bezeichnen. Geistigen Ausdruck in den Köpfen sucht man

1) Dieser „réception" war schon vor mehreren Jahren (1712) seine Zulassung vorausgegangen (il fut agréé), und man hatte es ihm schon verübelt, daß er nicht eher die zur wirklichen Aufnahme nöthigen Förmlichkeiten erfüllte.

freilich hier wie in allen Watteau'schen Gemälden vergeblich; seine Kunst ist eben beschränkt, und alle Bewunderung seiner Vorzüge darf nicht dahin führen, dies zu vergessen. (1,50:1,63 u. 1,54:1,63.)

4. Der Brautzug (La mariée de village; Cochin sc. (Goncourt Nr. 148); Sanssouci. Ursprünglich zu den bedeutendsten Bildern des Meisters gehörig, mit über 100 kleinen Figürchen, die geschickt komponirt und selbst heute noch trotz des stark beschädigten Zustandes zum Theil in miniaturartiger Feinheit ausgeführt sind. Watteau's alte Unart, die Farben mit verdicktem Leinöl (huile grasse) als Flußmittel zu versetzen, und wenn eine Stelle, die er übermalen wollte, aufgetrocknet oder eingeschlagen war, sie mit diesem Fett einzureiben, verbunden wohl mit geringer Schonung des Gemäldes im vorigen Jahrhundert haben es im Laufe der Zeit arg entstellt. Oft einen Millimeter breite Risse breiten sich spinnengewebeartig über das Ganze aus; der Vordergrund und ganze Partien der rechten und linken Ecke sind wie gebraten, die Farbe dort schwarz geworden. Am besten erhalten ist die Gruppe vor dem Wagen und links davon die zwei sitzenden Frauen, wie das Paar hinter ihnen. Restaurirt ist das Bild nur wenig, und dies in den Nebensachen. Alles in allem genommen, bleibt es aber auch heut noch als Ruine ein Juwel; die Zeichnung jeder einzelnen Figur ist höchst liebenswürdig, namentlich die Köpfe bei aller Kleinheit oft ungemein lieblich und niedlich, dabei äußerst liebevoll in der Durchführung und neben der zerrissenen Umgebung von emailartig festgebliebenem Farbenauftrage. (0,92:0,65.)

5. Récréation italienne; Aveline sculp. (Goncourt Nr. 160); Sanssouci. Dies Gemälde, wie mehrere andere unten folgende, war in den Farben völlig abgeblaßt. Die Tradition will, daß der alternde König Friedrich seine Lieblingsgemälde, um sie trotz des schwächer werdenden Augenlichtes recht genießen zu können, an Stellen habe aufhängen lassen, wo sie dem Sonnenlichte ausgesetzt gewesen. Die Wahrheit dieser Anekdote mag auf sich beruhen. Auf Befehl König Friedrich Wilhelm's IV. wurde das Bild völlig übermalt, doch wäre eine Wiederabnahme dieser Uebersetzung der Watteau'schen Ruine in das Moderne wohl ein Gewinn. (0,93:0,75.)

Nr. 6. „Iris, c'est de bonne heure avoir l'air à la danse.“ Ohne Angabe des Stechers. Paris, chez Chereau, (Goncourt Nr. 175) Berliner Schloß. Auffallend durch die über einen halben Meter großen Figuren, ist das Bild in der Hauptperson etwas steif und auch in der Malerei des Gewandes derselben nicht so ansprechend, wie andere Arbeiten. Der Kopf ist gut gemalt, aber, was bei der Größe störend auffällt, geistig leer. Viel liebenswürdiger sind die drei sitzenden Kinder. Im Ganzen gehört das Gemälde immerhin zu den besseren Arbeiten. — Die Köpfe sind nicht frei von Restaurationen. (1,16:0,96.)

Nr. 7. La leçon d'amour. Auf Holz. Dupuis sculp. 1734 (Goncourt Nr. 144), Berliner Schloß. Das Gemälde dürfte in die reifste Zeit Watteau's fallen; es ist namentlich in Bezug auf die Beleuchtung höchst geschickt arrangirt, in der er den von ihm so beliebten Effekt mit der scharfen Gegenüberstellung von Licht und Schatten angewandt hat. Eine Gruppe von vier Personen lagert vor einem dunklen Parkhintergrunde und hebt sich durch das schräg halb von hinten auf sie fallende Licht von demselben ab; die ganze andere Hälfte des Bildes aber bietet den freien Blick in die ziemlich ebene Landschaft mit klarem Himmel. Von diesem löst sich scharf und kräftig die Silhouette des stehenden Lautenspielers dunkel gegen die ihn umgebende Lichtmasse. Die Farbe ist klar, die Ausführung gehört zu den flüchtigen. Leider hat sich die Farbe und ihr Untergrund wie welke Haut in Falten zusammengezogen, und so giebt das Ganze nur eine Ahnung von dem einstigen Werth. (0,61:0,44.)

Nr. 8. Les comédiens français; J. M. Liotard sculp. (Gonc. Nr. 64); Berliner Schloß. War wohl von Haus aus nur ein Atelierbild, in welchem der Meister gelegentliche Retouchen anbrachte. Die Komposition ist interesselos, der Affekt nur theatralisch und deshalb das Ganze ohne Wärme. Die Farbe ist im Einzelnen matt und auch die Gesammthaltung von nüchterner Eintönigkeit statt des sonstigen malerischen Reizes. Auch hat das Bild starke Uebermalungen und Restaurationen erlitten, was wohl mit die Schuld trägt, daß die Transparenz der Watteau'schen Farbe hier an vielen Stellen trüber Undurchsichtigkeit hat weichen müssen. (0,73:0,58.)

Unter den nicht gestochenen Bildern seien zunächst einige frühe Arbeiten genannt, vor allem als kunstgeschichtlich hoch interessant weil noch unter direkterem Einfluß von Rubens als irgend ein anderes mir bekanntes Werk:

Nr. 9. Die Hirten; Berliner Schloß, noch eine echte Pastorale, wie sie Gillot schon gemalt, während Watteau sie später durch die eigentlichen fêtes galantes ersetzte, in denen er seine Figuren modern kleidete, zum Theil sogar die Mode angab. Ein alter Hirt hat eben den Dudelsack abgesetzt und sieht dem Tanz eines Paares zu. Neben ihm behaglich auf einen Baumast gelehnt, so daß die vollen Brüste sich auf den fetten Armen drücken, sieht eifrig eine Hirtin zu, das Geschwisterkind Rubens'scher Nymphengestalten; daneben ein Paar, wo der Bursch der Partnerin etwas zudringlich begegnet; auch er hat etwas so Faunenhaftes, daß man unwillkürlich an die Satyrfiguren des großen Antwerpener Meisters erinnert wird. Im Hintergrunde schaukelt ein Hirt die Gefährtin. Die Komposition füllt nur zwei Drittel des Bildes, den Rest links nimmt im Hintergrunde ein nur sehr nebensächlich behandelter Hirt mit Heerde ein. Es verdient beachtet zu werden, daß hier schon gewisse Figuren und Stellungen auftreten, die Watteau später noch mannigfach wiederholt: Der alte Hirt, ein echter Theatergreis mit jugendlich lebendigem Auge (das wahre Alter wäre Watteau nie geglückt, sein Pinsel und Stift kennen nur die Jugend) ist derselbe, offenbar der Bühne entlehnte Typus, wie in Nr. 69 bei Julienne und in der Handzeichnung der ehemaligen Suermondt'schen Sammlung. Den rundwangigen Tänzer kennt man gleichfalls von anderen Bildern; freilich wen das Porträt darstellt, vermag ich nicht zu sagen. Das Kostüm ist die Tracht der Bauern auf dem Theater, wie es Watteau in der Zeichnung des Schauspielers Poisson überliefert hat. Die von hinten gesehene Tänzerin ist von unschön kurzen Verhältnissen, sie trägt das häßlich gelbe Kleid, welches auf frühen Bildern Watteau's öfter wiederkehrt, so in dem Plaisir pastoral; Tardieu sc., vergl. auch No. 10 dieser Folge. Auch die Gruppe der Schaukelnden wiederholt sich gelegentlich, dann freilich ist der hier höchst ungeschickt gegebene Bauernbursch besser. Trotz der hier und da noch unfertigen Technik zeigt sich doch schon ein ganz entschiedenes Streben in der Eigenart Watteau's, und hier und da blitzen schon feine und kecke Accente in der Malweise durch, daß sie uns an Teniers' Art, die Hände zu malen, erinnern. Der Baumschlag, den Watteau, trotz der entgegenstehenden Behauptung Goncourt's, nie geschickt zu erfassen verstand, ist hier besonders mißrathen. Das Laub steht in zwei verschieden grünen Tönen übereinander, charakterlos und ohne jede Modellirung. (0,80 : 0,56.)

Nr. 10. Tanzendes Paar in der Landschaft. Sanssouci. Ein Jugendwerk ohne sonderlichen Werth von noch schülerhaft vertreibender Technik und mäßiger Zeichnung. Die Tänzerin reproduzirt den bei besserem Können von ihm aufgegebenen Typus des vorigen Bildes. (1,00 : 1,81.)

Nr. 11. Eine fête galante. Berliner Schloß. Im Vordergrunde lagert eine Gruppe von drei Personen, unter denen ein die Laute spielender Herr den Kopf fast ganz en face dem Beschauer zuwendet. Nach rechts hin schließt sich ein halb von hinten gesehenes Paar an, in dem der Herr die Dame umfaßt. Ganz rechts ein stehendes Paar, im Begriffe aufzubrechen. Es sind dies die Gestalten oder wenigstens die Kostüme des Indifferent und der Finette, jener beiden berühmten Gemälde, die einst der Pompadour gehörten und jetzt mit der Sammlung Lacaze in den Louvre gekommen sind. Das Bild ist etwas schwer im Gesammtton und zeigt namentlich in der Auffassung der Landschaft noch das Studium von Rubens. Auch andere Kennzeichen verrathen die frühe Periode; die Technik entbehrt bei aller Liebe noch etwas der gleichmäßigen Sicherheit, obgleich die Präzision, mit der die verschiedenen, oft höchst schwierigen Attitüden der stehenden, sitzenden und liegenden Personen vorgetragen, bewundernswerth genug ist. Caylus hat einfach Unrecht, wenn er behauptet, im Unvermögen komplizirte Bewegungen zu schildern, habe Watteau seinen Personen immer nur einfache Stellungen gegeben. Vielmehr beherrscht dieser Künstler gerade auch die momentansten Bewegungen mit seltener Sicherheit. Gemalt ist die sitzende, halb von hinten gesehene Dame am besten, die der Herr umfaßt. Ihr blaues Seidenkleid mit den rosa Aufschlägen zeigt ganz die feine Watteau'sche Behandlung. Auch der frische junge Lautenschläger in Rosa ist höchst ansprechend. Wer mag es sein? Sein porträtartiger Kopf reizt zu der Frage. Vielleicht ein idealisirtes Selbstporträt des damals noch frischen und gesunden Künstlers? Die Hände auf dem Bilde sind noch ein wenig gequält, die Pinselführung nicht so elegant wie später. Das Roth in dem Kleide der stehenden Dame hat chemische Veränderungen erlitten und ist stumpf geworden. Die Erhaltung ist bis auf die zahlreichen Firnißsprünge, die alle seine Bilder haben, gut. (0,81 : 0,57.)

Nr. 12. Der Lautenspieler. Sanssouci. Vor einer an der Erde gelagerten Gesellschaft von acht Personen, unter denen eine Dame in weißer Jüpe und grünem Mieder mit einem Herrn in Rosa am meisten hervorragt, steht der etwas kurzbeinig gerathene Spieler. Vorn rechts zwei Kinder mit einem Hunde. Das Bild ist technisch noch nicht so pikant, wie die späteren, es fehlen die scharf zeichnenden Pinselpointen, und auch die Kontoure sind noch keineswegs ganz sicher. Auch ermangeln die persönlichen Beziehungen der einzelnen Personen unter einander, wie sie sich in Geste und Geberde aussprechen, noch jener momentanen Kraft und Lebendigkeit, die den späteren Watteau'schen Arbeiten in so seltenem Maße eigen sind. Das Bild hat einzelne alte Restaurationen; zwei Köpfe sind übermalt. (0,49:0,38.)

Nr. 13. Gesellschaft im Freien. Sanssouci. Links eine Fontaine, zu der eben ein von hinten gesehenes Paar die Stufen hinansteigt. (Freie Verwerthung der Studie bei Julienne, Nr. 118, die in der Assemblée galante, Lebas sc. gleichfalls reproduzirt ist.) Auch unter den weiter rechts folgenden Gruppen findet sich der Lautenspieler, der einer neben ihm sitzenden Dame in das Buch sieht, mit leichten Varianten in der Gamme d'amour; Lebas sc. wieder, wie denn Watteau es liebte, die Studien seines Skizzenbuches mit gelegentlichen Veränderungen öfter auf seinen Bildern anzubringen. Diese nicht zu leugnende Einseitigkeit hat doch auch für das einzelne Bild wieder seine Vorzüge. Die ungemeine Lebenswahrheit seiner Figuren ist eben nur durch genaue Naturbeobachtung und sofortiges Skizziren günstiger sich bietender Situationen des Lebens selbst zu erreichen, nicht aber durch ad hoc gestellte Modelle im Atelier. Sobald dieser enge Zusammenhang mit dem Leben fortfällt, wie bei den Schülern Lancret und Pater, verlieren auch die Bilder den besten Theil ihres Reizes, und der Versuch, die Grenze des guten Tons, innerhalb deren man zwar lustig aber nie unanständig sein kann, zu überschreiten, sicherte jenen Werken zwar in der damaligen Gesellschaft einen vielleicht noch größeren Erfolg, als sich Watteau dessen rühmen konnte, macht sie heut aber um so widerlicher. Unser Bild ist, wenn auch so abgeblaßt, daß viele Feinheiten und Lasuren fortgefressen sind, doch glücklicher Weise nicht übermalt, und bietet in seiner geistreichen, in der linken Hälfte nur flüchtig skizzirten Behandlung einen interessanten Einblick in die technischen Eigenthümlichkeiten Watteau's. Wie jeder Virtuose, hat auch er seine besonderen Hilfsmittel und Geheimnisse, die ihm die Sache erleichtern. Er streicht erst einen bestimmten Lokalton auf einen Theil der Leinewand, unbekümmert um die Kontoure, z. B. hier, bei dem abgehenden Paare links, ein leichtes Braun (das Gewand der Dame wie die Kleidung des Herrn haben diesen Grundton). Nun zeichnet er mit vollem Pinsel und ziemlich flüssiger Farbe, schnell und keck, bei der Dame mit nahezu weißer Farbe, alle Lichter der Kontoure und Falten; der Pinsel muß ihm in der Hand gewesen sein, wie einem recht geschickten Zeichner etwa der Bleistift. Dann kommen in einem dritten dunkleren Ton und ähnlicher Behandlung die Schatten; noch ein Paar grüne Striche und Drucker in den Hauptfalten, um den Changeantstoff zu charakterisiren, und das Gewand ist bis auf die Lasur fertig. Letztere — sie fehlt an den betreffenden Theilen unseres Bildes — führt er in ganz dünner, transparenter Farbe aus, wodurch er jene eigenthümliche Leuchtkraft und Lockerung der Halbschatten erzielt, die seine besseren Bilder auszeichnet. Es ist dies eine Manier, deren Prinzipien er offenbar Teniers und einem Theile der vlämischen Maler abgesehen, die er aber ungleich raffinirter ausbildet als diese älteren Meister. Sein Kolorit steht etwa in der Mitte zwischen dem der Vlamänder und dem französischen des 18. Jahrhunderts; namentlich fehlen ihm noch ganz jene konventionellen grau-grünlich-gelben und grau-blauen Töne, die wohl der Luftperspektive Rechnung tragen sollen, und jene Karnation in weiß und roth, die nicht die blühende und frische menschliche Haut, sondern die darauf aufgetragene Schminke nachbildet, wie es den französischen Malern der Zeit so sehr eigen. Er kümmert sich noch nicht um die erblaßten Farbenstimmungen der beginnenden Rococodekoration, zu denen keine kräftigen Farbentöne an Gemälden stimmen. In der technischen Behandlung des Fleisches liebt er eine Untermalung mit dicker, ziemlich zäher Farbe, und setzt dann — wieder nach dem Vorbild des Rubens — kecke, bei ihm aber sofort kokett erscheinende Lichtdruckerchen auf Nase, Ohrläppchen, Wangenhöhe &c. Die Uebermalung vermittelt dann nur noch diese — man möchte sagen — malerischen Aphorismen; oft aber bleiben sie auch in Prima stehen. Für die Kontoure im Fleisch hat er dem Rubens gleichfalls das

kräftige, breit hingestrichene Rosa oder Rothbraun abgesehen, was nachher noch, die Transparenz der Wirklichkeit abspiegelnd, durch die Uebermalung leicht hindurch schimmert. (1,67:0,38.)

Nr. 14. Das Konzert. Sanssouci. Mit dem rechten Fuße auf einen Schemel gestützt, an dem ein Cello liegt, steht ein Lautenspieler gegenüber der unter einer Herme gelagerten Gesellschaft von fünf Personen. In der linken Hälfte des Bildes füllen mehrere Gruppen die offene Landschaft, durch deren Hintergrund sich zwischen fernen Hügeln ein Fluß schlängelt. Die ganze Hauptgruppe wiederholt sich mit Abweichungen in dem Bilde: „Pour nous prouver que cette belle etc."; L. Surugue sc. 1719, heut im Besitze von Sir Richard Wallace. Bei skizzenhafter Behandlung ist die Technik höchst geistreich, ganz ein in glücklichen Momenten hingeworfenes Meisterwerk, wie es von allen Malern des achtzehnten Jahrhunderts nur Watteau zu liefern vermochte. Namentlich verdienen Kopf und Geberde einer auf ihrem Sitz „lang hingegossenen" Dame, die, ganz vertieft in das Studium eines Notenblattes, nichts von dem hört und sieht, was um sie herum vorgeht, hervorgehoben zu werden. Die keck und pastos aufgesetzten Lichter der Karnation erinnern wieder an Rubens. Vielfach ist als Mittelton die allererste Untermalung stehen geblieben; anderes wieder ist sehr sorgfältig durchgeführt, wie denn die gleichmäßig fertigen Bilder Watteau's zu den selteneren gehören. Die Haltung des Ganzen ist kräftig und harmonisch, wieder mit der reizvollen, vom Hintergrunde ausgehenden Beleuchtung. Es ist wohl nicht nachträglich erst hineingelegt, wenn man, abgesehen von der mehr äußerlichen Berechnung des malerischen Effekts, die späte Nachmittagsbeleuchtung gerade für die fêtes galantes als psychologisch fein empfunden hinstellt. Diese poetischen Visionen gewinnen in der Tageszeit, wo die Seele am meisten zum Schwärmen, „zum Ritt in's alte romantische Land" aufgelegt ist, an innerer Wahrscheinlichkeit; und das ist eben der späte Nachmittag, wenn die Sonne sich neigt, und der ganze Zauber der Natur sich noch einmal zu konzentriren scheint, ehe der Abend mit seiner Ruhe eintritt. — Restaurirt ist das höchst werthvolle Bild nur in den Nebensachen. (0,91:0,66.)

Nr. 15 und 16. Zwei große Gesellschaften im Walde. Sanssouci. Beides figurenreiche Gemälde, beide stark nachgedunkelt und durch huile grasse mitgenommen, namentlich auch im Roth durch chemische Zersetzungen alterirt; beides aber flott gezeichnete, wenn auch etwas dekorativ ausgeführte Arbeiten. (1,92:1,30.)

Eine weitere Anzahl echter Gemälde nur Mittelgut, bisweilen recht handwerksmäßig gemacht, seien nur flüchtig erwähnt.

Nr. 17. Fête galante von 11 Personen, die sich neben der Steinskulptur einer Quellnymphe gelagert haben; links präsentirt ein Herr seiner Dame ein Bouquet, welches er soeben aus dem Korbe eines Blumenmädchens genommen. Das Bild ist rentoilirt und, da es sehr beschädigt war, stark restaurirt. (Potsdam, Stadtschloß.)

Nr. 18. Die zerrissene Schaukel. Berl. Schloß. Einer Dame, welche von zwei Herren geschaukelt wird, sind die Stricke zerrissen, sie hält sich nur noch mit den Händen an denselben und schwebt in ziemlich derangirter Toilette in den Lüften. Diese Gelegenheit benutzt im Hintergrunde ein zufällig herangekommener Kapuziner, um durch sein Glas sonst meist verborgene Schönheiten zu betrachten. Das Bild, eine Dutzendarbeit, ist stark nachgedunkelt, der Unterrock der gefährdeten Dame auf Befehl König Friedrich Wilhelm's IV. verlängert worden. (1,07:1,07.)

Nr. 19. Eine fête galante, fälschlich Ankunft auf Cythere genannt, stark nachgedunkelt und durch zu viel huile grasse beschädigt. Das Roth und Rosa hat heute durch Zersetzung einen unangenehmen ziegelartigen Farbenton angenommen. Dutzendarbeit. Berliner Schloß. (1,93:1,30.)

Zwei weitere Gemälde halte ich für Schülerarbeiten (wohl von Pater), denen Watteau einige Striche hinzugefügt, nämlich Badende Mädchen, lith. v. Bülow vor etwa zwanzig Jahren, und eine fête galante von 11 Personen, in der die Hauptperson, eine Dame in weiß mit rosa Kontouche, gar steif gezeichnet ist; neben ihr eine Schöne, die mit ihrem Fächer spielt, während sie den Einflüsterungen eines Galan's lauscht, eine Gestalt, die Rubens' chapeau de paille nachgebildet scheint. Beide im Berliner Schloß. (0,81:0,65.) Ein stark restaurirtes Cytherebild in der kleinen Galerie von Sanssouci gehört vielleicht in dieselbe Kategorie, doch hat es zu sehr gelitten, um ein sicheres Urtheil zuzulassen. (0,59:0,73.)

R. Dohme.

Die Michelangelo-Ausstellung in Florenz.

II.

Mit einem Lichtdruck.

Neben den großen plastischen Werken des Meisters zogen besonders die zahlreichen Skizzen und Studien die Blicke auf sich. Freilich lagen sie meistens nur in Reproduktionen vor; die plastischen Skizzen zum großen Theile in Gyps, die Zeichnungen in Photographien.

Von den plastischen Skizzen, welche auf Echtheit Anspruch haben, müssen von vornherein die *mittelgroßen* Figuren ausgeschlossen werden, wie sie so häufig in Sammlungen uns begegnen. Michelangelo pflegte nur kleine Skizzen zu machen, und ging dann ohne jedes weitere Hilfsmodell gleich dem Blocke direkt an den Leib. Mit seiner Leidenschaft und mit seiner Kenntniß, — wie hätte er sich lange auf Zwischenstufen aufhalten sollen! Einige solche mittelgroße Modelle zu den liegenden Gestalten auf den Medicäergräbern hatte z. B. Graf Rucellai ausgestellt. Sie erwiesen sich auch durch die Art ihrer Ausführung als Studien späterer Künstler *nach* den Medicäergräbern.

Aber auch unter den vielen *kleinen* Skizzen war manches sehr fragliche, z. B. der Moses mit auffallend zurückgeneigter Haltung im Besitze des Herrn Bott. Checchi, der männliche Torso aus der Sammlung des Grafen Rucellai und die zwar flott, jedoch gewiß nicht von Michelangelo's Hand modellirte Skizze zu einer liegenden Gestalt (einem Flußgott?) im Besitze des Prof. E. Santarelli. Das Beste von dieser Art hatte Deutschland beigesteuert: so die kleine, durch Gypsabgüsse verbreitete Skizze zu der Madonna in der Sakristei von S. Lorenzo, deren Original sich in Berlin befindet, und namentlich die schöne Kollektion aus Prof. Ernst Hähnel's Besitz, den Verehrern und Freunden des Dresdener Meisters wohlbekannt und ebenfalls bereits früher in einzelnen Stücken durch Gypsabgüsse vervielfältigt. Zehn dieser kleinen Güsse lagen auf der Ausstellung vor. Hähnel besitzt im Ganzen zwölf Stücke, und zwar drei Skizzen zu den liegenden Figuren der Medicäergräber, den Torso einer Skizze zum David und acht einzelne Körpertheile, Füße, Hände u. s. w. Wir danken es der Gefälligkeit des Besitzers, die drei erstgenannten Skizzen und ein kleineres Fragment in Lichtdruck dem vorliegenden Aufsatze beigeben zu können. Die Behandlung dieser Skizzen trägt in allen Theilen den Stempel der Originalität. Da findet sich nichts, woraus man auf die ängstliche Genauigkeit eines Schülers oder Kopisten, oder auf die berechnete Willkür eines Fälschers schließen könnte. Es ist der erste, unmittelbare Erguß der Phantasie des großen Meisters, gepaart mit seinem gewaltigen Lebensgefühl, was wir hier vor uns sehen. — Die Skizzen in Hähnel's Besitz wurden von demselben in den vierziger Jahren von dem Oberstlieutenant von Gemmingen in Nürnberg gekauft und stammen aus dem bekannten Praun'schen Kunstkabinet, in dem sie von Christ. Gottl. v. Murr beschrieben wurden. Schon Praun (1548—1616), der seine Kunstsachen in Italien, zumeist in Bologna, zusammengebracht hatte, besaß nach Murr's Verzeichniß nur die auf unserm Lichtdruck abgebildeten drei Figuren zu den Medicäergräbern, Aurora (1), Nacht (3) und Tag (4). Die vierte Gestalt (der Abend) scheint früh verloren gegangen zu sein. Außerdem wurden in Praun's Kabinet noch etwa fünfzig kleinere Stücke dem Michelangelo zugeschrieben.

Während wir den eben geschilderten Bozzettis nachgingen, hatte einer unserer kunstgelehrten Begleiter seinen Scharfsinn an der Menge photographirter Zeichnungen erprobt, welche allein fast einen ganzen Saal füllten. Die Resultate seiner Prüfung hat er uns auf unsere Bitte freundlichst zur Verfügung gestellt und dadurch unsere eigenen Beobachtungen, die aus Mangel

TERRACOTTASKIZZEN VON MICHELANGELO.

Im Besitze des Herrn Prof. Hähnel in Dresden.

an Zeit leider lückenhaft bleiben mußten, in sehr dankenswerther Weise ergänzt. Hr. Dr. Adolph Bayersdorfer schreibt uns: „Von ein paar vereinzelten Ausnahmen abgesehen war die ganze Ausstellung aus Publikationen des Braun'schen Verlages zusammengestellt, und umfaßte die Sammlungen im Britischen Museum, im Louvre, in Lille, in Weimar und in Windsor. Hierzu kamen noch acht Blätter aus französischem und drei aus englischem Privatbesitz. Von einer Vollständigkeit konnte also nicht entfernt die Rede sein. Daß die wichtige Sammlung der Universität Oxford, die Braun ebenfalls veröffentlicht hat, ganz fehlte, ist kaum zu entschuldigen. Das Geld war freilich dem Komité knapp bemessen. Aber statt der 16 falschen Zeichnungen aus Weimar und der 7 dito aus Lille hätte man leicht ebenso viele echte englische wählen können. Eine Uebersicht über das Ganze mögen die Zahlen und Bestimmungen des folgenden Registers geben:

1. British Museum: 12 Zeichnungen; alle echt.
2. Louvre: 29 Zeichnungen; darunter 21 echte, 5 zweifelhafte (hauptsächlich ob ihres Zustandes) und 3 falsche.
3. Windsor: 15 Zeichnungen. Von 6 echten sind 3 etwas überarbeitet; die übrigen 9 sind theils falsch, theils derart gleichmäßig übergangen, daß sie sich einer näheren Bestimmung entziehen.
4. Weimar: 16 Zeichnungen; alle falsch. (Acht haben sie zu Hause gelassen; wie mögen die sein?)
5. Lille: 7 Zeichnungen; alle falsch. (Das bescheidene Weimar glaubt 24, das glückliche Lille 201 Zeichnungen von Michelangelo zu besitzen. Beati possidentes!)
6. Französische Private: 8 Zeichnungen; darunter 5 echt, 3 falsch.
7. Englische Private: 3 falsche Zeichnungen.

Die unechten Blätter sind theils Arbeiten anderer Künstler, unter denen sich Bandinelli und Daniele da Volterra sicher und, wie es mir scheint, auch Primaticcio und Perino del Vaga erkennen lassen, — theils Kopien nach Werken Michelangelo's von niederländischen und italienischen Kunstbeflissenen des 16. und 17. Jahrhunderts, — theils betrügerische Fälschungen.

Endlich kommen dazu noch zwei unechte Kartons aus Neapel. — Etwas Neues ist in diesem Theile der Ausstellung nicht zu Tage getreten."

Soweit Bayersdorfer. In Florenz versicherte man, daß die Ausstellung, deren Lückenhaftigkeit allerdings einiger Beschönigung bedurfte, den Anlaß geben werde zu einer möglichst vollständigen Sammlung der Werke Michelangelo's in plastischen und anderen Reproduktionen. Aber damit wird es wohl seine guten Wege haben! Italien mit seinen Städten voll Marmor und Bronze kann lächeln über unsere gypsernen Museen und ihre wohlrangirte Vollständigkeit. Wenn es wenig Lust verspürt, darin mit uns zu wetteifern, wollen wir es ihm verdenken?

C. v. L.

Notiz.

Die Einigung der deutschen Stämme. (Aus A. v. Werner's Fries des Berliner Siegesdenkmals.) Das zur Erinnerung an die Kriege von 1864, 1866 und 1870 errichtete Siegesdenkmal auf dem Königsplatze zu Berlin ist kurze Zeit nach seiner am 24. September 1873 erfolgten Einweihung in diesen Blättern ausführlich besprochen worden (S. Kunstchronik, 1873, S. 809 ff.). Bekanntlich ist der Kern der Säulenhalle von einem Bilde umgeben, welches in friesartiger Darstellung die Erhebung des geeinigten Deutschlands, den siegreichen Kampf gegen Frankreich und die Errichtung des deutschen Kaiserthums schildert. Auch dieses Bild, dessen Schöpfer der gegenwärtige Direktor der Berliner Kunstakademie, A. v. Werner, ist, wurde damals ausführlich von uns beschrieben. Wir sind nunmehr in der Lage, unseren Lesern einen etwa die Hälfte des Ganzen umfassenden Theil dieses Bildes in einer Radirung

von J. Klaus vorzulegen. Unsere Abbildung zeigt die im Kampfe vollzogene Einigung der deutschen Stämme, welche durch die Begrüßung des deutschen Kronprinzen mit dem bayerischen General v. Hartmann symbolisirt ist, und die Proklamation des deutschen Kaiserreichs in Gegenwart der deutschen Fürsten und der hervorragendsten Heerführer. Ganz rechts ist noch der erwachende Barbarossa sichtbar. Obwohl die Komposition der ganzen Darstellung eine friesförmige ist, hat der Künstler die vier Hauptscenen, die beiden in unserer Abbildung vorliegenden, die Schilderhebung Deutschlands und den Sturz des französischen Imperators so disponirt, daß sie in der Axe der Säule liegen. – Das Bild, welches in Glasmosaik von Salviati in Venedig ausgeführt und in diesen Tagen an der Säule angebracht worden ist, hat eine Entstehungsgeschichte, die interessant genug ist, um hier mitgetheilt zu werden. Die Aufgabe, welche dem Künstler gestellt worden war, lautete in einer Kabinetsordre des Kaisers aus Versailles (Februar 1871) dahin, „die Rückwirkung des Krieges gegen Frankreich auf die Einigung Deutschlands und die Schaffung der Deutschen Kaiserwürde" darzustellen. Der Architekt, Geh. Oberbaurath Strack, wünschte anfänglich statt eines umlaufenden Bildes den Gegenstand in vier Bildern behandelt. Erst als ihm Herr v. Werner von jeder Darstellungsart eine 6½ Fuß lange Skizze gemalt hatte, gab er der Ansicht des Künstlers, welcher die Friesform von vornherein in Aussicht genommen hatte, nach. Nach der ursprünglichen Bestimmung sollte das Bild auf die Wand al fresco oder in Wachsfarben gemalt werden. Die Skizze wurde zu Weihnachten 1871 dem Kaiser vorgelegt, erfuhr aber eine so strenge Kritik — namentlich wurde modern soldatisches Kostüm „etwas idealisirt" u. a. m. gefordert, — daß der Künstler die Arbeit vorerst ablehnte. Nachdem jedoch die stärksten Beanstandungen zurückgezogen waren, blieb nur die, daß statt des Kaisers, welcher, umgeben von den Prinzen des Hauses Hohenzollern und den deutschen Fürsten, die deutsche Kaiserkrone empfangen sollte, eine allegorische weibliche Figur, umgeben von den Heerführern, gesetzt werden sollte. Herr v. Werner ging darauf ein und verpflichtete sich kontraktlich, bis zum 2. September 1873 die Hälfte des Bildes auf die Wand zu malen, unter der Voraussetzung, daß er im Mai 1873 mit der Malerei beginnen könnte, d. h. also, daß das die Säule umgebende Gerüst zu dieser Zeit nicht mehr stände und die Säulenhalle überhaupt fertig wäre. Da nun diese Bedingung nicht erfüllt wurde und der Kaiser verlangte, bei der auf den 2. September 1873 festgesetzten Enthüllungsfeier das ganze Gemälde, überhaupt die ganze Säule fertig zu sehen, machte sich der Künstler anheischig, bis zum 30. August das ganze Bild auf Leinwand zu malen, vorausgesetzt, daß es nachher in Glasmosaik an der Säule ausgeführt würde, was der Kaiser genehmigte. Herr v. Werner malte also das Bild in seiner Ausdehnung von 75 Fuß Länge zu 13½ Fuß Höhe — nebenbei bemerkt auf einem Stück Amsterdamer Leinwand von über drei Centner Gewicht — in der Zeit vom 14. Juni bis 22. August, an welchem Tage es an die Baukommission abgeliefert wurde. Nachdem es einen und einen halben Monat an der Säule gehangen, übermalte es der Künstler in etwa drei Monaten. Als es ganz vollendet war, wurden wieder Aenderungen verlangt, welche das ganze Bild oder wenigstens doch die Hauptstellen umwarfen. Zuletzt beschränkte sich die Aenderung nur darauf, daß der Großherzog v. Mecklenburg und der General v. Manteuffel, welche inzwischen Feldmarschälle geworden waren, der erste an eine andere Stelle versetzt, der zweite neu hinzugefügt wurde. — Nach ein und einhalbjähriger Arbeit hatte Salviati seine Aufgabe vollendet. Die einzelnen Stücke des Mosaiks wurden nach Berlin gebracht und während der Monate September und Oktober d. J. an der Säule zusammengefügt. In den ersten Tagen des November wurde das Bild enthüllt.

Adolf Rosenberg.

Baccio Bandinelli.

Von Albert Jansen

Mit Illustrationen.

II. In der Gunst des Glückes und der Großen.
(1517—1547.)

Marmorrelief für die Chorschranken des Domes von Florenz.
(In der Opera del Duomo.)

Baccio Bandinelli war kaum in das dritte Jahrzehnt seines Lebens eingetreten, und schon hielt er nicht nur sich selbst für einen Meister aller Künste, sondern hatte auch bereits in Florenz eine solche Meinung von sich erweckt, daß ihn die gebietenden Medici und städtischen Behörden zu großen Dingen für berufen hielten. Aber wenn auch an seiner Statue des heiligen Petrus eine außerordentliche Lebhaftigkeit anerkannt wurde, so vermißte man doch die nothwendige Meißeltechnik, die Keiner ohne längere ernste Uebung erringt. Eine unbefangene Betrachtung unserer Zeit wird dieses Urtheil des 16. Jahrhunderts nicht billigen können. Gerade in der Technik zeigt hier der Bildhauer nicht nur eine ungewöhnliche Kühnheit, sondern auch eine überraschende Fertigkeit. Der große weite Ueberwurf, effektvoll gelegt, bildet an der rechten Hand und namentlich an der das Buch haltenden linken Hand große und tiefe Falten, die eine mächtige Schattenwirkung hervorbringen. Der Kopf ist schön in der Form und bedeutend im Ausdruck. — Große Sorgfalt und Gedankenarbeit schien auf das Wachsmodell zu der Gruppe Hercules und Cacus verwandt zu sein; mit seiner linken Hand hatte Hercules den zwischen seinen Beinen befindlichen Cacus gefaßt und jämmerlich auf den Felsenboden zusammengedrückt, und, das Haupt zu ihm niederbeugend, erhob er den rechten Arm, um dem Scheusal den Kopf zu zerschlagen. So war das Modell noch zu Borghini's Zeit in der Guardaroba des Großherzogs Francesco zu sehen. Die Ausführung in Marmor wollte nicht gelingen und gerieth zunächst auf lange hin in's Stocken. Inzwischen dachte Baccio nur an neue Triumphe über seine Kunstgenossen. Für eine Madonna, die an der Façade des Mercato nuovo errichtet werden sollte, konkurrirte er mit Baccio da Montelupo, Zaccaria Zacchi da Volterra und Jacopo Sansovino. Allein Lorenzo di Credi, der zum Schiedsrichter bestellt wurde, erklärte 1517 Jacopo Sansovino als Sieger. Bandinelli suchte seinen

Trost in der Gunst der Medici, und zwar schon beim Haupte der Familie, bei Papst Leo X. in Rom. Er entwarf eine Skizze: „David dem Goliath das Haupt abschneidend“, brachte sie vor den Stellvertreter Petri und bat um den Befehl, sie in Erz oder Marmor zu vollenden und dann im Hofe des Palazzo Medici in Florenz aufzustellen, wo lange Zeit Donatello's David gestanden hatte. Der Cardinal Giulio de' Medici, ein Sohn von Lorenzo il magnifico, ein Bruder Giuliano's, nahm sich des Bildhauers an, der sich zutraute, mit seiner Gruppe ebenso Michelangelo's David auszustechen, wie dieser vordem den David Donatello's überwunden hatte. Leo selber dagegen ging nicht auf Baccio's Wünsche ein; aber er ehrte ihn doch damit, daß er ihm die Aufgabe zur Darstellung eines Orpheus ertheilte. Zum Vorbild für diese Statue nahm sich der Bildhauer den Apollo vom Belvedere, während Benedetto da Maiano und Simone Mosca die mit Festons und anderen Ornamenten verzierte Basis ausführten und in den Hof des Palazzo Medici brachten. Wenn aber Donatello seinem David nur ein säulenartiges Postament gegeben und dadurch den Blick des Beschauers durch die Hofthür in den Garten hinein frei gelassen hatte, so verschloß jetzt die breite Basis des Orpheus jede Aussicht; und wahrscheinlich war dies der Grund, daß nachmals Cardinal Carlo de' Medici das ganze Bildwerk in das Casino bei San Marco bringen ließ. In vollen Zügen scheint Baccio die Gunst der Medici in Rom, sowohl des Cardinals als des Papstes, genossen zu haben. Wiederum betrieb er die Kunst des Zeichnens und die Bildhauerei neben einander. Seine Kompositionen fanden Beifall; „der Kindermord zu Bethlehem“ und „das Martyrium des heiligen Lorenz“ wurden von Marc' Antonio gestochen, und für das letztere Werk erhielt Bandinelli den Titel eines Cavaliere di San Pietro. Eigenthümlich in der Erfindung, großartig und kühn in der Gruppirung der vielen Gestalten, verdiente die Zeichnung die Sorgfalt und Kunst, welche der große Stecher darauf verwandt hatte. Als Leo X. seine Anerkennung darüber aussprach und die Darstellung der zahlreichen, meist nackten Figuren lobte, bemerkte der Meister, daß doch durch den Stich sein Original nicht wenig gelitten habe; Marc' Antonio aber holte das Original herbei und ließ seine Heiligkeit durch Vergleichung erkennen, wie viele und erhebliche Fehler vielmehr durch seine Hand vermieden oder verbessert wären. Gleichwohl hat sich in späterer Zeit Bandinelli gerühmt, daß außer dem Cardinal Giulio vornehmlich ihm Marc' Antonio die Wiedererlangung seiner Freiheit zu verdanken gehabt hätte, deren Verlust er sich durch seine Betheiligung an den bekannten Obscönitäten Pietro Aretino's und Giulio Romano's zuzog. In derselben Zeit mag die Zeichnung „Iphigenie, Orestes und Pylades“ entstanden sein, die dann von Agostino Veneziano gestochen wurde. Eine große Rolle hat Baccio in jener glücklichen und ruhmreichen Epoche Roms unter Leo X. nicht gespielt. Aber merkwürdig ist es doch, daß der Cardinal Medici, dieser Mann, der nicht nur unbescholten und mäßig in allen Dingen, sondern auch so klug in Rath und That war, ihm alle Zeit wohl wollte. „Immer auf Giganten erpicht“, verfertigte Baccio am Portal der Villa desselben am Monte Mario links und rechts je eine 8 Ellen hohe Stuckfigur, die jedoch schon zu Bottari's Zeiten zu Grunde gegangen waren. Als Cardinal Bernardo Dovizi da Bibiena, aus Frankreich zurückgekehrt, mit Cardinal Giulio de' Medici sich berieth, wie er sein Versprechen, König Franz I. eine Marmorstatue zu senden, am besten erfüllen könnte, geriethen beide auf den Gedanken, die Laokoongruppe kopiren zu lassen, welche 1506 in den Titusthermen gefunden war, und welche dem französischen Gesandten so ausnehmend gefiel. Bandinelli wurde für die Ausführung des Werkes ausersehen, und alsobald rühmte er sich vor aller Welt, er würde das Original

nicht nur erreichen, sondern übertreffen. Benvenuto Cellini brach in vollen Hohn darüber aus, und Tizian soll damals als Spott auf den Großprahler seine Drei Affen Gruppe komponirt haben. Durch solche Dinge wurde Baccio wenigstens zur Sorgfalt und Vorsicht gezwungen; er machte sich nicht blos ein kleines Modell von Wachs, sondern zeichnete auch einen großen Karton mit Kohle, und ging erst dann an seinen Marmor heran. Der Cardinal Dovizi da Bibiena mochte seine Freude an der Arbeit haben; er sah ihm dabei zu, er zeigte ihm wohl einmal einen witzigen Brief, den er im Juni 1520 von Michel Angelo erhalten hatte. Von den Künstlern, wie z. B. von Sebastiano del Piombo, wurde der junge Bildhauer mit dem Schmeichelworte Bacino bezeichnet. Allein kaum war er mit dem einen Knaben zu Stande, so starb Papst Leo X. am 1. December 1521, und das Werk blieb liegen; im Gefolge des Cardinals Medici begab sich Baccio nach Florenz zurück.

Auch hier waren inzwischen große Veränderungen erfolgt. Im Jahre 1518 wurde die Vermählung des Herzogs von Urbino, Lorenzo de' Medici mit Madeleine de la Tour d'Auvergne unter Festlichkeiten aller Art begangen, und bereits 1519 starben beide Gatten bald nach einander mit Hinterlassung Katharina's, der nachmaligen Königin von Frankreich, als einzigen legitimen Kindes. Den Anspruch auf das Erbe von Lorenzo's Macht erhob dessen natürlicher Sohn Alessandro. Andererseits regten sich wieder die republikanischen Tendenzen; sollte es zufällig sein, daß Macchiavelli damals in seinen Discorsi die großen Eigenschaften Savonarola's anerkannte, über den er früher herbe und geringschätzig geurtheilt hatte? Dem engen Bunde mit dem Kaiser Karl V. gegen Frankreich verdankten die Medici ihren festen Rückhalt. Es kam darauf an, wer von den großen Mächten den Sieg davontrug: noch 1521 wurde Italien der Schauplatz des Kampfes.

Wahrscheinlich war es Mangel an jeder anderen Beschäftigung, der damals Baccio in Florenz wieder ganz zur Malerei zurückführte. Wetteifernd mit seinem alten Lehrer Rustici, der eine Bekehrung des Paulus malte, fertigte er einen jungen Johannes den Täufer in der Wüste, der im linken Arm ein Lamm hält und die rechte zum Himmel erhebt. Bei der Ausstellung dieses Bildes in der väterlichen Werkstatt wurde die Zeichnung gelobt, aber die Farbe als roh und hart getadelt. Größeres Aufsehen erregte ein anderes Gemälde, das Bandinelli in der Werkstatt seines Freundes, des Goldschmiedes Giovanni di Goro, am Mercato nuovo sehen ließ: Christus, vom Kreuze abgenommen, ruht in den Armen des Nicodemus und der weinenden Maria, während ein Engel die Nägel und die Dornenkrone hält. Michel Angelo, der von des Meisters altem Freunde Piloto heran geführt wurde, war wenig erbaut von dem Werke. „Ich wundere mich, sagte er, wie aus der Hand eines so geschickten Zeichners ein so rohes und anmuthloses Gemälde hervor gehen konnte; jeder Pfuscher würde es besser gemacht haben." Von dem Tadel getroffen, ließ Baccio seine Komposition noch einmal von Francia Bigio's Bruder Agnola in Farben ausführen und schickte dann dessen Arbeit nach Castello, von wo aus er die Bestellung für einen Altar erhalten hatte. Auch Portraits sind von ihm zu erwähnen; das eine stellte den jugendlichen Cosimo de' Medici dar und das andere den Künstler selbst, die beide von Niccolò della Casa gestochen wurden, und von denen das letztere unzweifelhaft doch dasselbe ist, das sich heute in den Uffizien unter Nr. 306 befindet. Wir können uns die ganze Erscheinung des Mannes vergegenwärtigen; er war mittelgroß, schlank und von guten Verhältnissen. Aber dieser Kopf mit dem rothen kurzen, etwas gelockten Haar und dem rothen langen gegabelten Kinnbart will uns trotz seiner schönen regelmäßigen

Form sehr wenig besagen. Vielleicht wirkte er im Bilde wie im Leben nur auf diejenigen günstig, die ihn nicht kannten.

Cardinal Giulio de' Medici wurde am 19. November 1523 zum Papste gewählt und am 25. November unter dem Namen Clemens VII. gekrönt. Es war, als ob die schönen und heiteren Künste nach dem Hintritte des mönchisch-asketischen Hadrian VI. wieder aufathmeten; Bandinelli insbesondere schmeichelte sich mit der Hoffnung auf eine glückliche, große Zukunft. Auf der Stelle eilte er wieder nach Rom und legte verehrungsvoll dem heiligen Vater sein Gemälde Johannes der Täufer zu Füßen. Was daraus geworden ist, wissen wir nicht; bereits zu Bottari's Zeit war es nicht mehr vorhanden. Zunächst kam der Papst auf den Auftrag zurück, den er vordem als Cardinal dem Baccio zugewiesen hatte, und forderte ihn auf, die Kopie der Laokoongruppe zu vollenden und das Original selbst, namentlich den rechten fehlenden Arm Laokoon's zu restauriren. Die Leistungen des Meisters erlangten seinen Beifall, und die Kopie wurde nicht nach Frankreich, sondern nach Florenz geschickt, wo sie um 1530 vorn im zweiten Hofe des Palazzo Medici ihren Platz erhielt, bis sie später mit dem Orpheus in das Casino bei San Marco überführt wurde und zuletzt ihre gegenwärtige Aufstellung in den Uffizien fand. Manche Einzelheiten sind mit großer Virtuosität ausgeführt; höchst merkwürdig aber sind die vielen Risse und Sprünge, die An- und Einsätze des Marmors. Sollte auch in diesen Dingen das Original nachgebildet werden? Die Vorderseite der viereckigen Basis zeigt als Reliefschmuck die Nachahmung eines großen neuntheiligen Pergamentblattes, und die Inschrift: Baccius Bandinellus Florentinus Sancti Jacobi eques faciebat. Ich begreife nicht, daß man diese Kopie nur tadelhaft findet. Jedenfalls wurde sie für Baccio eine Staffel zu höheren Ehren. Domenico Buoninsegni gab sich alle Mühe, ihn auf gleiche Höhe mit Michel Angelo zu schrauben, denn er haßte diesen unvergleichlichen Mann, weil er ihm beim Bau der Façade von S. Lorenzo keine heimliche und betrügerische Arbeit zugestanden hatte. Ihm gelang es in der That, Papst Clemens VII. in einer Unterredung zu überzeugen, daß er am besten bedient sein würde, wenn er zwei solche Künstler wie Michel Angelo und Baccio in Konkurrenz beschäftigte und nicht den einen oder den anderen ausschließlich heranziehe. Und so wurden denn 1525 beide nach Rom berufen, der eine wegen der Vollendung der Libreria und Sagrestia von S. Lorenzo in Florenz, und der andere, um sein altes Modell der Gruppe Hercules und Cacus vorzustellen. Irre ich nun nicht, so war es damals, daß Bandinelli zunächst eine Direktion nach San Loreto erhielt. Hier an Bramante's Bau der Casa Santa hatte Andrea Sansovino die Skulpturen an der Nordseite mit der Geburt der Maria begonnen. Er war ein Mann, der mit antikem Schönheitssinn eine moderne romantische Zartheit des Gefühles vereinigte, aber großsprecherisch alle anderen Meister, selbst Michel Angelo, tadelte und sich selbst maßlos lobte. Als das einmal Benvenuto Cellini bei Tribolo in Venedig über Tisch mit anhören mußte, blieb ihm der Bissen im Halse stecken, bis er endlich das Wort wieder fand: „Wackere Männer zeigen sich durch wackere Handlungen, kunstfertige durch kunstfertige Werke; und man lernt sie besser durch das Lob aus fremdem Munde kennen als durch das aus ihrem eigenen." Man kann sich denken, wie Andrea und Baccio mit einander fertig wurden. Merkwürdig ist aber, daß Vasari dem Andrea gegen Baccio fast dieselben Worte in den Mund legt, die Benvenuto nach seiner Selbstbiographie gegen Andrea gebraucht haben will. Als Baccio alle Arbeiten und sogar diejenigen Andrea's tadelte, so bedeutete ihm dieser: „Nicht mit der Zunge, sondern mit den Händen muß der Künstler etwas leisten. Nicht einmal die gute Zeichnung

auf dem Papier reicht aus, sie muß sich erst im Marmor offenbaren." Der Wortstreit wurde zum Handgemenge; mit Mühe riß man die hadernden Männer auseinander. Baccio begab sich nach Ancona, überließ die Vollendung seines Reliefs an Rafaello da Montelupo und kehrte nach Florenz zurück, um sich dort an seine Gruppe Hercules und Cacus zu machen.

War der ehedem beabsichtigten Ausführung dieses Werkes die Erwägung hindernd entgegengetreten, daß, wenn es sich dabei um ein Seitenstück zu Michel Angelo's David handelte, doch auch Michel Angelo eher als jeder Andere damit zu beauftragen wäre, so wurde jetzt vielmehr die Idee der Konkurrenz maßgebend, wie sie der intrigante Buoninsegni entwickelt hatte.

Marmorreliefs für die Chorschranken des Domes von Florenz.
(In der Opera del Duomo.)

Bandinelli triumphirte; ein Marmorblock in Carrara wurde zu seiner Verfügung gestellt. Aber die gewaltige Steinmasse fiel bei dem Transporte acht Miglien unterhalb Florenz in den Arno, und die öffentliche Meinung ließ ihrem Widerwillen gegen Bandinelli in boshaften Witzen freien Lauf. In einem geistreichen Gedichte verlieh Giovanni Negretti dem Marmor selber Worte: „Entrissen dem Michel Angelo und vom Schicksal bedroht, in Baccio's Hände zu gerathen, stürzte ich mich aus Verzweiflung in die Fluth." Als der geschickte Maurer Rosselli den Marmor glücklich wieder an's Land gebracht hatte, machte Baccio die Entdeckung, daß derselbe gar nicht für sein Modell geeignet wäre. Mit gewohnter Energie schuf er in wenig Monaten ein neues Modell, das zwar die Billigung des Papstes fand, aber weder die lebendige Frische noch das Kraftvolle des ersten besaß.

Und das ganze Unternehmen schien unter dem Fluche des Geschickes zu stehen. Die Franzosen erlagen in Italien; bei Pavia am 24. Februar 1525 geschlagen und gefangen,

wurde König Franz I. nach Spanien gebracht und zum Frieden von Madrid genöthigt. Allein sowie Karl V. durch diesen Erfolg als der Herr der Christenheit erschien, so regten sich fast alle anderen Mächte gegen ihn, so entstand zwischen Frankreich und Italien die Ligue von Cognac und wurde vor allem Papst Clemens VII. aus einem Verbündeten ein Feind Karl's V. Der Verlauf dieser Dinge ist bekannt. Am 6. Mai 1527 wurde Rom erstürmt und geplündert, am 17. Mai die Familie der Medici aus Florenz vertrieben und die Republik wieder hergestellt.

Als ein Anhänger der gestürzten Machthaber hielt es auch Bandinelli für gerathen, zu fliehen; vor einem Nachbar seiner Villa Pizzidimonte, der ein leidenschaftlicher Revolutionär und sein persönlicher Widersacher war, hatte er ganz besondere Angst. Hastig vergrub er noch einige Cameen und kleine antike Bronzen, die den Medici gehörten, und rettete sich dann nach Lucca; von hier aber begab er sich Anfang 1528 nach Rom, sowie er nur vernommen hatte, daß zwischen Papst und Kaiser eine Art Verständigung eingetreten und der Abzug der feindlichen Truppen aus der ewigen Stadt erfolgt war. Der Haß seiner Mitbürger suchte ihn selbst dort wieder auf. In der Wohnung Michel Angelo's in der via mozza war drei Monate vor der Belagerung der Stadt Florenz ein Einbruch verübt worden, wobei etwa fünfzig Zeichnungen von hohem Werth und vier Figuren von Wachs und Erde wegkamen. Ein Brecheisen, das die Diebe zurückgelassen hatten, trug den Buchstaben M, wurde als Eigenthum von Bandinellis Vater Michelangelo erkannt und damit die Entdeckung der Verbrecher ermöglicht. Aus ihrem Verstecke heraus erklärten sie sich zur Zurückgabe der Zeichnungen und Modelle bereit, wenn ihnen vollständige Vergebung zugesichert wurde. Es geschah, aber alle Wuth richtete sich dann gegen Baccio Bandinelli.

Gemeinsam mit Antonio Salvi hatte einst sein Vater den 1. September 1511 von der Stadt Florenz die Bestellung erhalten, ein großes silbernes Kreuz zu arbeiten und dasselbe mit Reliefs aus der Leidensgeschichte Christi zu verzieren, wozu dann Baccio die kleinen Wachsmodelle bereitete. Um das Jahr 1527 starb der alte Michelangelo Bandinelli, noch ehe dies Werk vollendet war, und Baccio behielt als selbstverständlich die Sache in seiner Hand. Die neue Florentiner Regierung dachte anders, und der Gonfaloniere Niccolo Capponi erließ an Baccio in Rom die schriftliche Weisung, daß er erstens alles für das Kreuz gelieferte Silber herauszugeben habe und zum anderen alles Geld zurückerstatten sollte, das bis dahin für seine Reliefs bezahlt wäre. „Wie soll ich dazu kommen, erwiederte der Bildhauer, den Lohn für meine Arbeit wieder herzugeben? Fordern denn meine Gehilfen keine Bezahlung? Das ist eine Beleidigung, die mir als Künstler zugefügt wird. Ihr droht mir, Hand an mein Besitzthum zu legen? Ich war alle Zeit bemüht, der Stadt Ehre zu machen, und meine Leistung hat Jedermann wohlgefallen.“ Bandinelli konnte sich in Rom sicher fühlen; als beständiger treuer Anhänger und Diener der Medici erfuhr er reichlich die Gnade des Papstes, der ihm nicht nur schriftlich noch einmal alles Anrecht auf die Ausführung der Hercules Cacus Gruppe garantirte, sondern auch 100 Goldgulden verehrte. Am 22. August 1528 ist aber der Marmor, der seit drei Jahren von Carrara geholt und zu einer Hercules Cacus Gruppe bestimmt war, an Michelangelo Buonarroti übergeben worden. Im Oktober 1528 kehrte dann Clemens VII. aus Orvieto, wohin er am 10. December 1527 entwichen war, in seine Stadt Rom zurück. Mit dem Kaiser wieder einig, vor dessen Macht im August 1528 auch der letzte Widerstand der Franzosen in Neapel gebrochen war, konnte er sich wieder ganz seiner Würde erfreuen und bereits

Hoffnung auf Herstellung seines Hauses fassen. Denn Florenz, das gegen Karl V. an Franz I. festgehalten hatte, war nunmehr isolirt; der Gonfaloniere Capponi sah die einzige Rettung in einer Verständigung mit Clemens VII. Allein nicht so leicht sollten sich die Wünsche des Papstes erfüllen. Uebermächtig war in Florenz die Leidenschaft für die Republik und gegen die Medici; Capponi wurde gestürzt, und sein Nachfolger Francesco Carducci kam in's Gefängniß; über die gemäßigte Aristokratie gewann die radicale Volkspartei die Oberhand, und Rafaello Girolami überkam das Amt des Gonfaloniere. Man weiß, welchen Antheil an diesem Kampfe für die Freiheit selbst Michel Angelo Buonarroti genommen hat. Zum Aeußersten war die Stadt entschlossen; auch als Franz I. seinen Frieden mit Karl V. gemacht hatte, setzte sie den Kampf gegen die kaiserlich päpstliche Belagerungsarmee noch fort. Erst im August 1530 ist sie nach langer ruhmvoller Gegenwehr gefallen. Gern hätte sich der Cardinal Ippolito de' Medici in den Besitz von Florenz gesetzt, aber seine schlauen Pläne scheiterten; durch ein kaiserliches Dekret wurde Alessandro, jener natürliche Sohn des jüngeren Lorenzo, zum „Haupte der Republik" ernannt und durch ein zweites Dekret vom 29. Juli 1531 als erster erblicher Herzog proklamirt. Für die Zukunft der Dynastie wurde die Vermählung mit Margaretha von Oestreich, einer unehelichen Tochter Karl's V., glänzende Bürgschaft.

In dem strahlenden Glücke der Medici sonnte sich auch Bandinelli. Während so manche seiner Feinde bei der Vertheidigung von Florenz oder nach dessen Falle ihr Ende fanden, während selbst Michel Angelo im August 1530 seines Lebens nicht sicher war und nur durch Clemens' VII. milde Gnade vor Alessandro's Rachsucht geschützt sein soll, erntete Bandinelli in Hülle und Fülle die Früchte der siegreichen Partei. Für den Papst mußte er den Erzengel Michael darstellen, der über die sieben Todsünden triumphirte, welche gewissermaßen die Widersacher seiner Heiligkeit personificirten; und die große Komposition war dazu bestimmt, in Bronce gegossen zu werden. Außerdem modellirte er eine Anzahl kleiner Figuren, wie Hercules, Leda, Venus, Apollo u. a. m., die, nachmals von Jacopo della Palma in Florenz gegossen, als Geschenke an den Papst und an Cosimo de' Medici kamen und großen Beifall fanden. Mit einem kleinen Bronzerelief, „Christi Abnahme vom Kreuze", das Borghini ein wahrhaft wunderbares Werk nannte, ging der Meister dem Kaiser Karl V. nach Genua entgegen und wurde für die Ueberreichung desselben Cavaliere von Sant Yago. Nun brach der Hohn seiner Neider und Gegner wieder los. „Der gute Mensch von Kaiser, hieß es in einem Sonett, will den Bären auf einem Balken tanzen lassen, er macht den „Edlen" zum Ritter von Sant Yago . . . Messer Sant Yago! Daß Dir nur der Bauch nicht platzt, wenn Du als Commendatore einen Steinmetz erblickst, der nichts versteht, der in Florenz im Hause der Palle (Medici) eine so reizende Statue machte, daß jeder bei ihrem Anblick „dalli! dalli!" schreit." Allein außer dem Kaiser selbst wurde Baccio auch von dem Helden Doria mit Auszeichnung behandelt; er sollte seine Portraitstatue sechs Ellen hoch in Marmor ausführen und erhielt zu diesem Zweck sogleich 500 Gulden und die Anweisung auf weitere 500 Gulden bei der Ablieferung der Arbeit. Er machte sich alsbald zur Beschaffung des Marmors nach Carrara auf, versäumte es aber nicht, sich noch einmal vor Kaiser und Papst zusammen in Bologna sehen zu lassen, wo die beiden Häupter der Christenheit vom November 1529 bis März 1530 verweilten. Mit den Medici kehrte er dann in das niedergeworfene Florenz zurück.

Ohne Weiteres mußte ihm der Marmor übergeben werden, der für seine Herculesgruppe bestimmt, aber inzwischen an Michel Angelo zu einem „Simson mit dem Esels-

kinnbacken" gekommen war. Seine Wohnung erhielt Bandinelli in einem Theile des Palazzo Medici. Und von hier aus, erzählt Vasari, schrieb er allwöchentlich an den Papst, allein nicht etwa ausschließlich über Kunst, sondern auch über die Bürgerschaft und die Regierung. Wir dürfen dies Vasari wohl glauben, da wenigstens für eine spätere Zeit Schriftstücke das politische Denunciantenthum Bandinelli's beweisen. Herzog Alexander war über den diplomatischen Spion empört, und es gehörte eine ausdrückliche Weisung Clemens' VII. dazu, daß er dem Bildhauer die Vollendung der Marmorgruppe nicht noch einmal unmöglich machte. Endlich, am 1. Mai 1534, konnten die Architekten des Domes, Baccio d'Agnolo und Antonio da San Gallo, Vecchio mit der Aufstellung beginnen, die drei Tage Zeit in Anspruch nahm. Rechts von dem Hauptportale des Palazzo Vecchio als Seitenstück zu Michel Angelo's David stand nun der Hercules mit der Bezeichnung: „Baccius Bandinell. Flor. faciebat 1534" als Zielscheibe für die Pfeile der Florentiner Satire. Prosa und Verse wurden ihm angeheftet. Ercole, fleht Cacus in einem Gedichte,

> Ercole non mi dar, chè i tuoi vitelli
> Ti renderò con tútto il tuo bestiame,
> Ma il bue l'ha avuto Baccio Bandinelli,

d. h. Baccio Bandinelli habe den Tod durch Hercules verdient. Erst als die Pasquillanten mit Gefängniß bedroht wurden, wurden der Gigant und sein Schöpfer in Ruhe gelassen. Baccio aber umgab nun sein Werk mit einem Gestelle und besserte dahinter etwas nach. Es hatte ihm nicht entgehen können, daß in der freien Luft die Muskulatur nicht markirt genug, daß sie zu unbestimmt erschien. Von ihm sollen sogar Leute angestellt worden sein, damit sie nach dem Urtheil der Kenner herumlauschten. Als ihm einer davon unverhohlen bekannte, überall nur Tadel gehört zu haben, erwiderte Baccio: „Bedenke dabei, daß ich selber von Niemand Gutes spreche." Vasari bezeichnet die Arbeit als recht wohl studirt und findet das Arrangement der Figur des Cacus ganz vorzüglich: nur durch die Nähe von Michel Angelo's David würde das Ganze beeinträchtigt. Michel Angelo selbst hatte schon beim Anblick eines Gypsabgusses, der des Cacus Oberkörper zeigte, volles Lob gespendet: nach diesem Theile zu urtheilen, müßte man sich allerdings danach sehnen, die Gruppe vollständig zu sehen. In späterer Zeit weiß Borghini zu berichten, daß die früher getadelte Gruppe nachmals in ihrer Tüchtigkeit anerkannt worden war. Antonio Francesco Doni, der von Venedig aus einen bei Bottari gedruckten Brief als Wegweiser für seine Vaterstadt Florenz an Alberto Lollio schrieb, erwähnte darin unter allen ihren Herrlichkeiten mit großer Anerkennung Bandinelli's Hercules im Palazzo Medici und dessen „außerordentlich schönen Marmor" Orpheus. Allerdings stand Doni dem Künstler, dessen Frau eine Jacopa Doni war, verwandtschaftlich sehr nahe. Aber auch anderweitig behauptete sich doch die Herculesgruppe im Ansehen; wie wir durch Campori erfahren, besaß der Herzog von Modena 1609 eine kleine Nachbildung derselben. Borghini selbst rühmt die Glieder beider Figuren, die alle Muskeln und alles Verständniß zeigen, wie es die Kunst erfordere; wenn aber Hercules nicht wild genug gegen seinen Feind auftrete, so rechtfertigt er den Künstler damit, daß Hercules eben nicht mehr ein Kämpfender sei, sondern den Sieg bereits errungen habe. Und hiermit wäre auch das Urtheil unserer Zeit zurückgewiesen, wie es Burckhardt formulirt, der an der Gruppe jede Spur eines dramatischen Gedankens vermißt, und der sie darum eines der gleichgiltigsten Sculpturwerke auf der Welt nennt. Wer Borghini's Auffassung beistimmt, wird dann die Art, wie

der Kopf des Hercules charakterisirt ist, ganz vorzüglich finden. Der eigenthümlichen Erfindung und der guten Ausführung wegen verdient auch das Postament erwähnt zu werden. An den vier Ecken oben springen die Köpfe eines Ebers, eines Löwen und zweier anderer Unthiere vor, während die vier Seitenflächen je ein Menschengesicht im Relief zeigen, das nicht sowohl auf einer Brust als auf einer grottesk gedachten Doppelconsole ruht. Wenn aber trotz alledem auch dieses Werk in seiner Gesammtheit durchaus keinen reizenden und fesselnden Eindruck auf den Beschauer macht, so liegt der Grund davon darin, daß es uns das unerquickliche innere Wesen des Meisters allzudeutlich offenbart. Geldgierig und ehrsüchtig, egoistisch bis zum Verbrechen und fast sinnlos in seiner Hoffahrt, war Baccio ohne jede Leidenschaft eines edlen, tiefen, lauteren Gefühls, ohne das Feuer und ohne „den holden Wahnsinn" des Genius, die unbewußt im Innern ihres Trägers walten und geheimnißvoll nach Außen wirken. Baccio's Werke sind keine naiven Offenbarungen eines seelischen Lebens; in ihren Formen verrathen sie weiter nichts als das Suchen nach äußerlicher Richtigkeit. Nur dafür hat er Talent, und nur darauf hin studirt er die Natur und die großen Meister. Weil er von geistigen Gewalten gar keine Ahnung hat, so sieht er das Gigantische rein äußerlich in den gigantischen Maaßen. Weil er eine eigene innere ideale Welt nicht kennt, so meint er, die Idealität bestehe auch bei anderen nur in den Formen und sei so leicht mit diesen selbst sich anzueignen. Bei allem Haschen nach Originalität ist Baccio immer ein Nachahmer; bei seinem Trachten nach Wirkung kommt er nicht aus dem hohlen Pathos heraus, und bei dem Bestreben nach vornehm ruhiger Würde geräth er in leblose, starre Kälte. Ihm fehlt nicht allein die wahre schöpferische Kraft, sondern selbst Verstand und Kenntnisse, wie sie durch Schulung zu erwerben sind; ihm fehlt nicht allein eine die ganze Seele durchglühende sittliche Leidenschaft, sondern selbst die gewöhnliche Zucht des Charakters. Seine Werke können weder anmuthig reizen noch fesseln, geschweige gar ergreifen und erschüttern. Gehaltlos in sich selbst, bietet uns ihr Meister nichts als die seelenlosen Formen, die er in der Außenwelt der Natur oder Kunst entnahm. Und wenn er dann vollends in Ruhm- und Habsucht nach allen Seiten hin stets neue Aufträge zu erschleichen oder zu erraffen trachtet, wenn er die Arbeit unter seinen Händen darüber vernachlässigt und gewissenlos abthut: so bringt er sich auch noch um den Ruhm eines Meisters in der äußerlichen Technik, um den einzigen Ruhm, den er auf dem Gebiete der Kunst im höchsten Grade erwerben kann.

(Schluß folgt.)

Die deutsche Renaissance und die Kunstbestrebungen der Gegenwart.

Von R. v. Eitelberger.

III.

Versucht man die Konsequenzen der deutschen Renaissance-Bewegung zu ziehen, so ergeben sich folgende Resultate:

1. Die deutsche Renaissance ist ein Glied einer großen Kulturbewegung, die ihren Ausgangspunkt in Italien nahm, ganz Mittel- und West-Europa ergriff und nirgendwo, am allerwenigsten aber in der Architektur, der Plastik und in den dekorativen Künsten, ihren italienischen Ursprung verläugnet.

2. Die deutsche Renaissance hat vorwiegend den Charakter eines abgeleiteten Stiles. Beeinflußt früher von Italien und später auch von den Niederlanden, zeigt sie die mannigfaltigsten Formen. Sie läßt sich nicht so leicht in ein bestimmtes System bringen, wie die italienische und französische Architektur; man hat es mit einem vieldeutigen Ausdrucke zu thun, wenn man von deutscher Renaissance spricht. In den Jahren 1490—1550 treten in ihr ganz andere Elemente hervor, als in den Jahren 1600—1660; insbesondere in den Kleinkünsten und in den zeichnenden Künsten muß das Verhältniß zu Flandern und Holland betont werden. Aus dem Charakter einer abgeleiteten Stilweise entspringt für den Künstler, der in ihrem Geiste schaffen will, die Nothwendigkeit der Kenntniß der Quellen, von denen sie abgeleitet ist, sowie der Stilformen, welche ihre Grundlage und historische Voraussetzung bilden.

3. Auf dem Gebiete der eigentlichen Architektur hat sie sich mit großer Selbständigkeit im Civilbau bewegt, am reizvollsten in jenen Zeiten, in denen sich die mittelalterliche Konstruktion mit den jungen dekorativen Formen schmückte. Später wird sie nüchterner, klassisch korrekter und läßt den Einfluß der Schuldoktrin der deutschen sowohl als auch der italienischen Literatur deutlich hervortreten. Keine Art von Gebäuden hat sich in der Zeit der deutschen Renaissance charakteristischer ausgebildet, als das bürgerliche Wohnhaus und das adelige Landhaus. Weder in der höfischen Palast- noch in der Kirchenarchitektur hat sich die deutsche Renaissance so heimisch gefühlt, wie im Bürgerhause. Wie sie selbst aus der Blüthe des bürgerlichen Lebens hervorgegangen ist, so sind die Bürgerhäuser in Nürnberg, Danzig, Lübeck, Frankfurt, Hildesheim, Braunschweig u. s. f. die reifste Frucht dieser Stilrichtung. Und mit ihr hat auch Alles, was sich auf Haus- und Wohnungsausstattung bezieht, den Charakter zugleich einer gewissen Vornehmheit und bürgerlichen Brauchbarkeit und Tüchtigkeit. In der barocken Zeit haben sich diese Elemente noch erhalten; aber der Zug der Vornehmheit in Decke, Wanddekoration, Façade ist verloren gegangen unter dem Einflusse des Schnörkelwesens und der französischen Sitte.

Für das heutige Bürger- und Wohnhaus ist die deutsche Renaissance kaum mehr ein Vorbild. Das heutige Wohnhaus ist vorwiegend Miethhaus; die hohen Dächer mit ihren

Giebeln, die Erker sind unserer Auffassung wenig conform; die solide Dekoration der deutschen Renaissance paßt wenig zu der fabrikmäßig erzeugten Terracottadekoration und dem künstlerischen Schmuck, welcher sehr oft der handwerklichen Tüchtigkeit entbehrt, und dem handwerklichen Zierrath, der nur selten aus der künstlerischen Inspiration des Handwerkes stammt. Gegenwärtig schließen sich vorzüglich die Architekten gothischer Schule, wie Fr. Schmidt und H. v. Ferstel in Wien, der deutschen Renaissance mit großer Leichtigkeit an. Diesen Architekten, dann vorzugsweise Schwaben, Hannoveranern und Schülern jener beiden Meister der modernen Wiener Architektur, ist die deutsche Renaissance sympathisch; sie heimelt sie an. Sie ist phantasievoll und bürgerlich tüchtig zugleich, ohne sich auf ideale Höhen zu erheben.

Moderne Architekten der rein klassischen Schule haben dagegen wenig Sympathie und wenig innere Berührungspunkte mit der deutschen Renaissance und können, wenn sie konsequent vorgehen wollen, sich derselben nicht anschließen. Ihnen kann die moderne deutsche Renaissance-Architektur nur wie ein Durchgangspunkt erscheinen zu dem reinen Klassicismus. Aehnlichen Anschauungen dürften jene ernsthaften deutschen Architekten huldigen, die sich den Stil-Prinzipien der französischen Renaissance anschließen, über deren Lebensfähigkeit und Bedeutung im modernen Architekturleben wohl kein Zweifel zuläßig ist. Die Mode-Architekten hingegen, die weder feste Ueberzeugungen noch einen inneren Fonds haben und die gerne doch mit dem Strome schwimmen, verwenden je nach Bedarf Elemente der deutschen, der französischen, der italienischen Renaissance, mit Beimischung von Rokokoformen, korrumpiren die heutige Architektur durch Mischformen und geben diesen modischen Bestrebungen, womit sie das Publikum vielfach beirren, den Namen der deutschen Renaissance. In Wahrheit aber bereichern sie nur mit ihren Leistungen das Kapitel vom modernen Zopf in der heutigen Architektur.

4. Auf dem Gebiete der Skulptur und dekorativen Bildhauerei hat es die deutsche Renaissance zu Resultaten von so hoher Bedeutung nicht gebracht, wie die italienische Renaissance-Skulptur. Eine Ausnahmsstellung nimmt Peter Vischer ein, wie in der Malerei Hans Holbein der Jüngere.

Aber dort, wo sich die Plastik an die Architektur, an die Platz-, Schloß- und Garten-Architektur anschließt, bei Grabdenkmälern, Brunnen, Wappen u. s. f., da entwickelt sie eine unendliche Fülle von reichen Details und nachahmungswürdigen Formen. Ueberall sieht man es den plastischen Werken der deutschen Renaissance an, daß ihre Meister aus dem tüchtigen Gewerbestande hervorgegangen sind und in vollem Maße Herren der Technik waren. Für sie gab es keine technischen Schwierigkeiten; sie waren Alle treffliche Zeichner, besaßen plastischen Sinn und hatten zugleich für das Malerische in der Plastik Verständniß. Zwischen Handwerkern und Künstlern gab es damals überhaupt keinen wesentlichen Unterschied. In den zeitgenössischen Berichten, wie z. B. in den Neudörffer'schen Aufzeichnungen aus Nürnberg von 1547, verschwindet der Gegensatz; in den Gildenbüchern und Zunftbüchern gehen Künstler und Handwerker ganz gleichberechtigt einher. Höchstens die Humanisten erwähnen die antiken Künstler, um die hervorragende Stellung der letzteren zu kennzeichnen und den Ruhm der Kunst zu preisen. Aber das Volk und die Bürger dachten anders. Nur an den Höfen und in späterer Zeit nahm der Künstler eine gesonderte Stellung ein, wofür das Vorbild der italienischen Adelshöfe maßgebend wurde. In Frankreich haben erst die Kämpfe, welche, wie sie Vitet mit anschaulicher Deutlichkeit schildert, der Gründung der Académie des Beaux-Arts voraus gingen, den Bruch zwischen

Künstlern und Handwerkern, der akademischen und zünftig gegliederten Künstler hervorgerufen. In der Blüthezeit der deutschen Renaissance, in den Städten, wo das meiste künstlerische Leben herrschte, war der Künstler Handwerksmann und Bürgersmann zugleich.

Von einer modern deutschen Renaissance-Skulptur kann füglich noch nicht die Rede sein, so sehr dieselbe auch angestrebt wird; vor Allem fehlt der modernen Renaissanceplastik der bürgerliche Typus. Die Künstler sind Alle mehr oder minder Akademiker und Anhänger des Klassizismus. Mehrere der talentvollsten Vertreter dieser Richtung sind überhaupt aus dem Rahmen der deutschen Renaissance herausgetreten und kultivirten mehr das Rokoko als die Renaissance, so z. B. in München.

5. Der plastischen Kleinkunst der deutschen Renaissance muß eine hervorragende Stelle angewiesen werden. Auf diesem reichen und vielverzweigten Gebiete hat diese Stilrichtung wohl die schönsten Blüthen getrieben. Nirgendwo erscheint uns der deutsche Bürgerstand so glänzend wie in den zahlreichen Kunstgewerben, in den Ateliers der Goldarbeiter, Silberarbeiter, Erzgießer, Waffenschmiede, Plattner, Gelbgießer, Medailleure, Graveure, Ciseleure, Holzschnitzer, Verzierungsbildhauer u. s. f.; da hat wohl fast jede deutsche Stadt ihre mehr oder minder hervortretenden Meister gehabt, deren Namen entweder ganz vergessen worden sind oder die heutigen Tages nur mühsam aus dem Dunkel der Vergessenheit durch die historische Forschung an das Tageslicht gezogen werden, Meister von dem Range der Künstler-Generation der Wenzel (geb. Wien 1508, gest. 1580, Nürnberg) und Christof Jannitzer (1563—1618), der Aug. Hirschvogel (gest. 1552), der Augsburger Corvin Saur (1591—1598), Dan. Mignot (arbeitete in Augsburg, 1590), Paul Flyndt (1592—1620) und anderer bürgerlich klingender, aber nicht minder berühmter Namen, deren Werke vielfach für Arbeiten der Florentiner, der Mailänder oder der Franzosen gehalten worden sind.

Es ist daher auch sehr begreiflich, daß in unserer Zeit, in welcher nicht blos die rein künstlerische, sondern auch die nationalökonomische Bedeutung der Kunstgewerbe erkannt zu werden beginnt, das Studium der deutschen Renaissance auf dem Gebiete der plastischen Kleinkünste eifrig betrieben wird, insbesondere in Kunstgewerbe-Schulen und in kunstgewerblichen Fachschulen. Kein Einsichtiger wird dieses Bestreben tadeln, im Gegentheile, es verdient schon deswegen alle Aufmunterung, weil die Formen der deutschen Renaissance sich den modernen Bedürfnissen leicht akkomodiren und keinen fremdartigen Charakter an sich tragen. Die Gefahr dieser modernen Strömung liegt nur in der nationalen Isolirung. Auf sich allein angewiesen, würde sie bald verwildern, während sie angelehnt an die italienische und griechische Kunst noch einer großen Entwickelung entgegensieht.

6. Die Malerei im eigentlichsten Sinne des Wortes hatte nur in den ersten Jahrzehnten der deutschen Renaissance einen Zug nach wirklich vollendeter Schönheit. Sie wurde in ihrem Siegeslauf durch die Religions- und Kriegswirren unterbrochen; die spätere Zeit, vielleicht die längere Zeit der deutschen Renaissance, zeigt die Malerei in manierirten Formen und technischen Ausartungen. Die Venetianer und die Niederländer, später auch die Akademiker übten auf sie einen verderblichen Einfluß aus; ihre Tüchtigkeit ist mehr die der Routine als der künstlerischen Technik; sie hat nichts vom echten deutschen Wesen an sich.

Anders ist es mit der Malerei der ersten Hälfte der deutschen Renaissance von 1490 bis 1550; sie ist kerndeutsch, charakteristisch bis zur Härte, voller Feinheiten in der Technik, voller Empfindung und Lebenswahrheit. Der eigentlichen deutschen Malerei hat damals

tem Maecenatenthum günstig zur Seite gestanden, nur mühsam haben sich die Maler Bahn brechen können. Daß sie überhaupt existiren konnten, verdanken sie weniger der Gunst der Großen, der Kirchenfürsten, der Regenten und des Adels, als den Kunstbedürfnissen des Bürgerstandes und den Vertretern der Volksbildung, welche die Maler als Kupferstecher, Holzschneider, Zeichner verwendeten. Aus diesen Leistungen der deutschen Maler entnimmt man ihr erfindungsreiches Talent, das sich auf diesen Gebieten reich entfaltete, während die Ungunst der Verhältnisse sie häufig zwang, der Staffelei und der Palette zu entsagen. Das Leben Dürer's und Holbein's illustrirt dieses Kapitel der deutschen Malerei in trauriger Weise.

Aber auch die kurze Glanzperiode der deutschen Malerei hat ihre zwei verschiedenen Stufen, welche die Zeit Dürer's von der Holbein's unterscheidet. Die Maler der Dürer'schen Zeit 1490—1520 und 1530 stehen noch theilweise unter dem Einflusse der früheren, mittelalterlichen Schulen, wie Dürer selbst, Hans Baldung Grien, Martin Schaffner, Hans Culmbach und Andere mehr. Ihre Werke liegen eben an den Grenzgebieten der deutschen Renaissance. Anders ist es bei Holbein dem Jüngeren, bei Cranach, bei den Beham's u. s. f.

Den Höhepunkt der deutschen Malerei hat Holbein erreicht; einen Künstler gleichen Ranges und gleicher Bedeutung hat in dieser Zeit Deutschland nicht aufzuweisen.

Die neue deutsche Malerei hat fast gar keinen Zusammenhang mit den Bestrebungen der deutschen Renaissance, wie es in der Architektur, in der Plastik und den plastischen Kleinkünsten der Fall ist. Bei keinem bedeutenderen deutschen Maler kommt auch nur das Streben zur Geltung, sich mit den Malern der deutschen Renaissance ins Einvernehmen zu setzen. Am meisten vielleicht thut es E. v. Gebhardt in Düsseldorf. Die meisten unserer Maler sind dem Manierismus verfallen und gefallen sich in konventionellen Formen. Von der treuen, lebensvollen Auffassung der Natur in der Holbein'schen Zeit haben die gegenwärtigen Malerschulen fast keine Spur.

Wenn heutigen Tages vielfach von den Renaissance-Bestrebungen der modernen deutschen Malerei gesprochen wird, so verwechselt man in der Regel die dekorativen Ausläufer der venetianischen Malerschule in der Art des Tiepolo mit dem, was wirklich Renaissance ist. Daß sich heutigen Tages so viele Maler mit Rembrandt, Rubens, v. d. Helst, Hals und ähnlichen, aber schon außerhalb der deutschen Renaissance stehenden Malern beschäftigen, ist ein Zeichen wohl ernsten Strebens, aber auch dessen, daß sich die deutsche Malerei selbst nicht gefunden hat. So bescheiden die deutsche Renaissance-Malerei auftritt, insbesondere im Vergleich mit der italienischen, flandrischen, holländischen und der gleichzeitigen spanischen Renaissance, so glänzend sind die Bahnen der deutschen Kunst auf dem Gebiete der eigentlich zeichnenden Künste. Da giebt es keinen Zweig, der nicht durch die Thätigkeit der deutschen Künstler neu geboren, geschaffen und entwickelt wäre, vielleicht mit Ausnahme der einzigen Radirung, — die älteste Radirung rührt von A. Dürer her, — deren höchste Ausbildung man dem malerischen Genius der Holländer des 17. Jahrhunderts verdankt. Wir bedienen uns des Ausdruckes der zeichnenden Künste statt des gewöhnlicheren Ausdruckes der reproduzirenden Künste in dem gegebenen Falle aus dem ganz besonderen Grunde, weil es ein vielfach verbreiteter Irrthum ist, daß die sogenannten reproduzirenden oder vervielfältigenden Künste ihren Schwerpunkt in der Leichtigkeit der Reproduktion haben, d. h. in der Möglichkeit, die Gedanken Anderer wiedergeben zu können, und daß durch die eben gewonnene Reproduktion auch die Leichtigkeit gegeben ist der Vervielfältigung, der Popularisirung der Kunst und der Ver-

breitung künstlerischer Ideen. Und es war dies auch thatsächlich der Fall; die Erfindung der Buchdruckerkunst, der Vertreterin der Volksaufklärung und Volksbildung, geht Hand in Hand mit Dürer und Holbein, mit Cranach und den deutschen Kleinmeistern, und den zahlreichen Vertretern der zeichnenden oder, wie gesagt, der reproduzirenden und vervielfältigenden Künste. Aber der eigentliche Schwerpunkt in der ersten Periode der deutschen Renaissance auf diesem Gebiete liegt in der Erfindung. Nicht darin liegt für jene Zeit ihr Werth, daß sie neue Zweige der Technik und Vortragsweise geschaffen haben, welche sich vorzugsweise für Reproduktion und Vervielfältigung eignen, sondern darin, daß die verschiedenen Zweige der Technik ihnen Mittel an die Hand gegeben haben, den Reichthum ihrer Ideen, ihrer künstlerischen Gedanken und Empfindungen niederzulegen. Dem schöpferischen Geist der Künstler jener deutschen Frührenaissance kam die Leichtigkeit der Reproduktion nun zu glücklicher Stunde.

7. Die illustrirten Werke der deutschen Frührenaissance sind der künstlerische Hausschatz der deutschen Nation. Je mehr man in diesem Schatze gräbt, desto mehr Gold findet man; je gründlicher man sich mit den Werken dieser Zeit beschäftigt und nicht müde wird, sich in dieselben zu vertiefen, desto reicher ist die Ausbeute. Keine andere Nation hat über einen solchen Schatzbehälter zu verfügen. Das alte und das moderne Frankreich und das Italien des 16. Jahrhunderts haben den Werth dieser Meister wohl anerkannt, und auch gegenwärtig fängt man die Bedeutung derselben zu würdigen an, vorzugsweise in jenen Kreisen, welche bestrebt sind, die Kunstgewerbe zu fördern.

In der zweiten Hälfte der deutschen Renaissance ist allerdings ein Rückgang in der Erfindungskraft wahrzunehmen; die spätere Zeit, die Zeit des Tobias Stimmer, noch mehr die von H. Goltzius, M. de Vos und anderer von Niederländern beeinflußten Maler, Bildhauer und Zeichner ist schon ganz und gar manierirt. Aber trotzdem ist noch ein so ungeheurer Reichthum von Erfindung und künstlerischer Technik auch in dieser Zeit vorhanden und so Vieles noch unbekannt und unbenützt, daß auch diese Zeit ihren selbständigen Werth und ihre Bedeutung noch für die Gegenwart hat.

Was der Förderung der Renaissance-Bewegung und zwar der echten und unverfälschten auf diesem Gebiete hemmend im Wege liegt, ist der Materialismus und der Industrialismus unserer Zeit, der rücksichtslos seine Wege geht, sehr selten Kunst und Künstler benützt, noch häufiger aber Kunst und Künstler korrumpirt und mit ihnen auch das Publikum. Dieses Kapitel moderner Kunstverirrung auf dem Gebiete der Kunst und Kunstindustrie zu illustriren, wollen wir diesmal nicht versuchen. Obige wenige Andeutungen mögen vorläufig genügen.

8. Ueber das Gebiet der Dekorationsmalerei, der textilen und keramischen Kunst in der deutschen Renaissance wollen wir ebenfalls nur wenige Worte sagen. Auf dem Gebiete der Dekorationsmalerei, der Majolica- und Fayence-Produktion, der Weberei und Stickerei war Italien, Frankreich, vom Oriente nicht zu sprechen, Deutschland weit überlegen. Wollten wir die Gründe dieser Erscheinung beleuchten, müßten wir auf diese so wenig gewürdigten Zweige der Kunsttechnik ausführlicher eingehen, als es an dieser Stelle passend ist. Wir wollen nur daran erinnern, daß es in der Gegenwart nicht viel anders ist, als es im 16. und 17. Jahrhundert der Fall war; und aus fast denselben Gründen. In der Glasmalerei spielen die Schweizer eine hervorragende Rolle. Es hat zu allen Zeiten im deutschen Reiche tüchtige Weber und Sticker, tüchtige Töpfer, speziell in der Schweiz, am Rheine und in Franken gegeben. Und auch auf

diesen Gebieten zeigt die deutsche Renaissance ihren bürgerlichen tüchtigen Charakter. Während z. B. die figurines rustiques eines Palissy und die sogenannten Fayencen Henri II. einen ausgesprochen höfischen Charakter an sich tragen, fehlt in Deutschland dieses Genre gänzlich; dafür aber schaffen die rheinischen und fränkischen Töpfer allgemein mustergiltige Formen für Gefäße des täglichen Gebrauchs und versteigen sich höchstens zu Prunkgefäßen für Dekorirung der Wohnräume des wohlhabenden Bürgers. Aber das Alles wird übertroffen von den glanzvollen Leistungen von Florenz, Lucca, Genua, Venedig in allen diesen genannten Künsten und Kunstgewerben, von Lyon, Paris und Spanien und von den holländischen Fayenciers nicht zu sprechen.

Die Geschichte ist nicht dazu da, National-Eitelkeiten zu schmeicheln, und das Licht, welches anderen Nationen geleuchtet hat und noch leuchtet, unter den Scheffel zu stellen. Wir würden der deutschen Nation einen schlechten Dienst erweisen, wenn wir die Mängel der Kunstentwickelung Deutschlands mit modernen halbpolitischen Schlagwörtern verdecken würden, und wenn wir sie nicht gerade dorthin weisen würden, wo sie Nahrung, Belehrung und geistige Erhebung finden kann. Insbesondere gilt dies für die malerische Außen- und Innendekoration der Architektur der deutschen Renaissance, die nur wenige vollendete Werke aufzuweisen hat, im Vergleiche zu der unendlichen Fülle von wunderbaren malerischen Dekorationen der Renaissance Italiens, namentlich der Frührenaissance.

Wir kommen zum Schlusse. Uns entrollt sich das Bild der deutschen Renaissance in reichen Zügen, ein Bildercyklus in sich nicht ganz abgeschlossen und vollständig harmonisch, aber ungemein reich, anziehend und lehrreich in jedem einzelnen Bilde. Ueberall sehen wir die energische Kraft des deutschen Stammes, die nach großen Kunstformen hindrängt, aber in ihrem Gange theilweise gehemmt war, theilweise auch zu stark wechselnden Einflüssen unterlag, um vollständig in ungebrochener Kraft auftreten zu können. In der deutschen Kunst treten gewisse harte Formen, um nicht zu sagen, Härten hervor, welche im deutschen Charakter liegen, und die, wenn sie überhaupt ausgeglichen werden können, nicht durch Verschärfung der nationalen Gegensätze, sondern durch Vertiefung der Kunstaufgaben gebessert werden können. Deswegen geht auch durch die ganze deutsche Nation ein Zug nach Italien und insbesondere nach Griechenland. Wie in der deutschen Renaissance, so liegt auch heute die Kraft der Nation im Bürgerthum, das auch auf dem Gebiete der Kunst und Kunstindustrie Anhaltspunkte zur Fortentwickelung sucht. Aber diese liegen nicht auf ebenem Wege und sind auch nicht so leicht zu finden. Mit Schlagwörtern, der Tagespolitik entlehnt, kann Niemandem gedient sein. Und es genügt nicht, gewisse Richtungen der heutigen Malerei als Renaissance-Richtung zu bezeichnen, um glauben zu machen, wir stünden in der Gegenwart wirklich in einer großen Renaissance-Bewegung; im Gegentheile, es ist schon auf Erscheinungen der modernen Malerei und Plastik hingewiesen worden, welche sich viel mehr zum Rokoko und zum Zopf hinneigen, als zur eigentlichen Renaissance.

Die humanistischen Studien haben sich viel zu sehr auf die engsten philologischen und gelehrten Kreise zurückgezogen, als daß die Künstler von diesem philologischen Kriticismus und der gelehrten Silbenstecherei irgend einen erheblichen Nutzen zu erwarten hätten. Gewiß sind alle unsere Philologen Freunde der antiken Kunst, aber wenige sind Kenner der Kunst und am seltensten sind sie Kunstfreunde. Die Zeit ist noch nicht wiedergekommen, wo die Künstler selbst den Vitruv lasen und kommentirten, oder wie Rubens sich mit Junius, seinem gelehrten Zeitgenossen, in eine wissenschaftliche Korrespondenz einließen.

Auch die Naturwissenschaften werden von Künstlern jetzt relativ weniger studirt, als in früheren Jahrhunderten, und nicht mit Unrecht beklagen sich Anatomen, Botaniker und Geologen, daß sie von den Künstlern vernachlässigt werden. Das künstlerische Naturstudium ist größtentheils Dilettantismus verderblichster Art.

Die echte Renaissance beruht auf dem Gleichgewichte der Stilprinzipien der großen drei Schwesterkünste, der Architektur, der Skulptur und der Malerei. Heutigen Tages sehen wir, der Hauptsache nach wenigstens, die Architekten und Maler getrennt ihre Wege gehen. Für Plastik ist nur ein geringes Verständniß vorhanden, wie im Publikum, so auch in der Architektenwelt. Nur in wenigen Fällen wird den hervorragenden Bildhauern ermöglicht, sich an große architektonische Werke anzuschließen, ohne ihre eigene Selbständigkeit zu verlieren.

In der heutigen Renaissance giebt es daher noch viele dunkle Punkte: manche trübe Wolken müssen erst zerstreut werden, ehe wir hellen Himmel und klare Aussicht vor uns haben, bevor der Künstlergenius der deutschen Nation aus diesen Bestrebungen als Sieger hervorgehen kann.

Im August 1875.

Frankfurter Glossen.

Mit Illustrationen.

1. Anton Burger.

Wenn von der Verjüngung deutscher Kunst im 19. Jahrhundert die Rede ist, wird der Name Frankfurt einen guten Klang haben. Die römische Kolonie und Düsseldorf schickten ihre Sendlinge, und diese schlugen gern ihre Hütten auf in der alten Mainstadt; denn es ließ sich hier gar gut wohnen, gut essen und lustig trinken. Es klingt fast wie ein Geschichtchen aus Großmutters Flügelkleidjahren, wenn wir Jüngeren von dem damaligen frischen Kunsttreiben erzählen hören. Das verfahrene, klösterlich beschauliche Kunstleben des heutigen Frankfurt sticht bedenklich dagegen ab, und die unbefangenen Kunstfreunde vergessen bei ihrem Morgen- und Abendgebet nicht einen frommen Wunsch um einen frischen Luftzug. Da ist es doppelt erfreulich, wenn auch die Gegenwart einige tröstliche Hoffnungen in sich birgt.

Unter Dielmann's Führung von Künstlern für die Kunst entdeckt, ist der nahegelegene Gebirgsort Cronberg zum Sitz einer eigenthümlichen Schule geworden. Von ihr ging Hugo Kaufmann aus, der sich schnell einen geachteten Namen in der Kunstwelt errungen hat. Ihr hervorragendster Repräsentant aber ist Anton Burger. Wie sein Meister Jacob Dielmann, lehnt er sich an die Niederländer des 17. Jahrhunderts, in specie an Ostade an. Ein Waschweibchen von letzterem im Städel'schen Kunstinstitut scheint Burger's Jugendliebe zu sein. Und da alte Liebe nicht rostet, so wird er nicht müde in Variationen auf dasselbe. Freilich immer mißlich, denn das Beste wird zum Gassenhauer, wenn es zu häufig gepfiffen wird.

Burger ist ein Vierziger. In Frankfurt geboren und erzogen, besuchte er vorübergehend Düsseldorf, München, Paris, die Niederlande und Italien. Die Perlen seiner Arbeiten sind die Judengasse, Schirnen, Viehhof, kurz die malerischen Punkte Alt-Frankfurts, die er in jungen Tagen erlebte. Der geistvolle Wiedererwecker unbefangener Naturanschauung im Abendlande — im Orient ist sie seit Jahrtausenden eine Wiegengabe des Volkes — Charles Darwin spricht einmal von Anpassungen an die Umgebung, „dem grünen Frosch im grünen Gras". Auch der Künstler verlebt und verwebt sich mit seiner Umgebung, nimmt ihre Farben an. Und am tiefsten in den weich empfänglichen Tagen der Kindheit, wo er noch nicht müde und staubbedeckt ist vom Karrenziehen um's pure Dasein.

Der kleine Burger, just nicht der Erste in der Schule, war Hänschen vorn im Stall, wenn in den alten Gassen Soldatjes gespielt wurde mit Hinterhalten in den verrauchten Küchen, Trödlerbuden und Bodenkammern. So erzählt er uns wenigstens in dem traulichen Stübchen des Violoncelljunggesellen, bei Meister Zwirn und Freund Hobel, bei der Nachbarin im Kramladen. Sollte er nicht hin und wieder auch neidisch in jene verrauchte Küche geschaut haben, wo die Alte beim lodernden Heerdfeuer den guten und gut duftenden Eierkuchen backte. Für den künftigen Künstler spricht aber, daß er trotz dieser sinnumnebelnden Herrlichkeiten noch Zeit fand, sich die zweifelhaften Strümpfe und den verlebten Unterrock des alten Mütterchens genau anzusehen.

Als Taunide — ein Scherzname der Cronberger Schule — nahm Burger aber in der späteren Zeit seine Vorwürfe mit besonderer Vorliebe aus den Taunusdörfern und ihren Bewohnern. Bald sehen wir sie demüthig einem Freunde — oder war's eine Freundin, wir

wollen sie nicht mit Fragen stören in ihren stillen Gedanken — bei fallendem Schnee das Grabgeleite geben, bald übermüthig zechen, Karten spielen und Kegel schieben. Auch der Aepfelwein, das Nationalgetränk, macht lustiges Volk. Der dort auf dem eben nicht mathematisch kürzesten Wege der Thüre zu lavirt, ist dafür eine zwar hinfällige, aber lebendige Illustration. Daß man hier in redefertiger und redelustiger Gesellschaft verkehrt, ist schon wegen der geographischen Nähe Frankfurts selbstverständlich. Babbeln, darin werden sie nur von einem Italiener — annähernd erreicht. Wie versimpelt lauscht die Alte den Geheimnissen, die ihr der Mann — hier schwätzen auch Männer — in's Ohr bläst! Wie wichtig thut der alte Forstläufer, der dort den gaffenden Weibern und Schuljungen die Geschichte des erlegten Hirsches lateinisch erzählt! Burger ist selbst ein leidenschaftlicher Jäger. Daher finden wir bei diesem „noblen Mordvergnügen" auch eine zahlreiche, meist anständige Gesellschaft, hin und wieder aber auch einen verwilderten Gesellen, dem gegenüber unser alter Forstfritze auf der Hut sein mag.

Die wahrhaft künstlerische Bedeutung Burger's, die noch einer allgemeineren Anerkennung wartet, liegt in der Beweglichkeit der Zeichnung. Darin kommt er den besten Alten nahe und wird selbst nur von wenigen Zeitgenossen erreicht. Der Frankfurter Kunstdünkel hat leider schon lange eine chinesische Mauer für einheimische und gegen fremde Kunst geschaffen. Sonst würde manches als ein Räthsel erscheinen, das schärfer und unbefangener Sehenden aus diesem Grunde sehr erklärlich ist. Das selbstgefällige Isoliren erzeugt gar leicht die Giftpflanze des freundschaftlichen Anlobens. Daraus bildet sich allmählig eine Versicherungsgesellschaft auf Gegenseitigkeit: „Lobst du meinen Juden, lob' ich deinen Juden". Von Wahrheit ist keine Rede mehr, und an derartigen Lügen ist schon manche Kunst zu Grunde gegangen oder in der Entfaltung gehemmt, die alles Zeug dazu hatte, unter den Ersten mitzuzählen.

Die schwachen Seiten der Kunst sind die starken Seiten der Kritik. Schwach ist Burger als Kolorist, sobald er sich aus den lasirend tastenden, grünlichen und braunen Tönen herauswagt. Das gilt namentlich von seinen Landschaften. Die blauweißen Lüfte, die grützegrünen, sich oft bläulich verwachsenden Bäume sind Schulhärten, leichter an- als abgewöhnt, die vielleicht durch ein energisches Kopiren der Landschaften des 17. Jahrhunderts mit ihren silberduftigen Lüften paralysirt werden könnten. Hat er doch ein anderes Erbübel der Schule, das mädchenhaft schüchterne Betonen von Licht und Schatten, glücklich überwunden. „Blonde Bildchen" nannte sie ein feinsinniger Kenner in diesen Dingen, der neben dem scharfen Auge auch eine scharfe Zunge besitzt. Das viele Aquarelliren, eine dira necessitas des Erwerbs für die Schule, mag manches zu diesem Verduften in sich selbst beigetragen haben. Von glücklichem Einfluß ist es gewesen, daß Adolf Schreyer sich in Cronberg niedergelassen hat. Sein keck pastoses Hinsetzen der Farben ist ein unbezahlbarer Hecht im zahmen Karpfenteiche Frankfurter Kunst geworden. Bewahrt sich Burger seine Meisterschaft im tuschenden Sichverlieren in das Spiel des Pinsels, so wird die kräftigere Mache ihm jetzt erst Gelegenheit geben, seine Kunst im Schleifen und Präpariren, dieser conditio sine qua non eines guten Interieurs, auszubeuten. Verdienen doch manche derartige Gegenstände in Aquarell ein Ehrenplätzchen nicht gar weit von den Blättern eines Ostade! Mit der Kohle, diesem leichtfertigen Material ungebundener Darstellung, hat Burger nach dieser Seite hin gezeigt, was er leisten möchte, wenn er könnte. Diese bubenhaft übermüthigen Strichlagen, diese träumerischen Wischer, nur unterbrochen hier und da von dem Aufblitzen einer energischen bestimmten Zeichnung, ein lustiger rother Tupfer auf die Wangen gedrückt, die Lichter mit Weiß erhöht, und wir haben einen Burger, wie er leibt und wie er lebt. Zu bedauern bleibt, daß nur wenige von diesen Blättern erhalten sind wegen der Vergänglichkeit des Materials.

Eine Kunst, leider das Aschenbrödel der Neuzeit, gleich fügsam für jeden leisen Willensausdruck der Hand, hätte sie zum Gemeingut vieler machen können. Wir meinen die Aetzkunst, die deutsche Kunst des Stichels, in der ein Schongauer seine Empfindungen ausströmte, in der ein Dürer die ganze Tiefe seiner Seele erklingen ließ, den kommenden Geschlechtern ein theures Erbe. Die Versuche, die Burger im Radiren gemacht, beweisen sein Geschick für die Sache. Leider sind die Platten von seinen Freunden fertig, aber auch total, wir sagen absichtlich total, unkenntlich gemacht.

2. Peter Becker.

Eine zweite Richtung der neudeutschen Kunst, die romantische, in specie die katholisch romantische ist durch Eduard Steinle's Berufung an das Städel'sche Kunstinstitut in den fünfziger Jahren nach Frankfurt gebracht, nachdem ihr durch Veit der Weg bereitet war. Auch sie hat nur einen originellen Schüler gebildet, wie die Jacob Becker-Dielmann'sche in Burger. Es ist dies Peter Becker. Auch er ist gleichfalls und Gott sei Dank ein Kind seiner Zeit. Auch er steht nur mit den Füßen in der „Schule", mit dem Herzen spricht er unsere Sprache, warm und verständlich modern. Wenn er uns erzählt von seinen Wanderungen an der Saar, so redet er weder gothisch, noch altdeutsch oder flandrisch. Aber daß er, wie wir alle, an den alten Geschichten sein ganz besonderes Wohlgefallen hat, daraus macht er kein Hehl. Die romantischen Schnörkel und altdeutschen Gewissenhaftigkeiten kommen dabei so sorglos heraus, daß sie einen „Stilisten" mit Schrecken erfüllen könnten. Just diese Harmlosigkeit mundet dagegen uns Unmündigen. Gibt es doch Tröhnbärte genug, die uns alte Geschichten breitspurig vortragen, als hätten wir sie nicht viel besser aus erster frischer Hand gesehen. Ich habe nichts gegen die Wiederkäuer zu erinnern. Die Leutchen sind einmal da und müssen folglich auch leben. Gönnen wir ihnen die Brosamen der Reichen! Wird aber mit einem ernsthaften Achselzucken von ernsthaften Leuten „modern, kein Stil", dem Besten und den Besten unserer Zeit vorgeworfen, so sollten wir nicht vergessen, daß vom Stilvollen zum „Langstiligen" nur ein Schritt ist, und noch dazu ein ganz kleiner.

Peter Becker wählt sich seine Gegenstände mit besonderer Vorliebe in den Gebirgsdörfern der Nachbarschaft von Frankfurt. Ein Dörfchen, auf einem Hügel gelegen, sonnig und von fruchtbaren Obstbäumen umgeben, in üppige Wiesen sich verlierend, die von den schönen Linien eines Fußpfades durchschnitten sind, eine Burg als Zeuge, daß auch die alten Herren der Vorzeit das Dörfchen zu schätzen wußten. Doch auch in die Dörfer selbst läßt er uns hin und wieder einen Blick thun. Und hier offenbart sich der Kleinmeister der neudeutschen Kunst in des Wortes verwegenster und bester Bedeutung. Die Ziegel auf dem Dache scheinen gezählt, und kein Steinchen auf dem Hofe ist vergessen. Sogar die unvermeidlichen „Hofleute", die Spatzen, fehlen nicht, und elf sind's an der Zahl, nicht mehr und nicht weniger. Welche Arbeit! Nein, und das ist's. Im Schweiße seines Angesichts mag der Alltagsmensch sein Brod essen, und alle Hochachtung. In der Kunst wollen wir dagegen dies Adamserbe eben loswerden. Ein Tröpfchen Schweiß, der dem Kunstwerke anklebt, ist störender als ein ganzes Schock Fehler, die uns unser Freund, der Kenner, an den Fingern herzählt mit einer Beflissenheit, als wäre das ein ganzes und Hauptvergnügen. Merkwürdiger Mann!

Dieser flotte Vortrag Becker's trotz der Gewissenhaftigkeit der Schule wird aber von einem feinen Gefühle für Ton getragen und gehoben. In einigen Arbeiten — sie sind sehr ungleich — befindet man sich in der That einem Räthsel gegenüber. Becker hat mit Recht die Oelmalerei nur versuchsweise ausgeübt, und am besten sind diese schwachen Versuche der Vergessenheit anheimgegeben. Sein Material ist, wie das aller Romantiker, Blei und Aquarellfarbe. Die Aufgabe, mit diesen stumpfen und trocknen Farben duftige Töne wie die Lasuren der Oelfarbe hervorzubringen, hat er in jenen Bravourstücken in einer Weise gelöst, daß wir fast versucht sind, dem seligen v. Eyck den Dank für die Erfindung der Oelmalerei zu kürzen.

Eine Zeitlang verfiel Becker in die harten gelben Töne, die schon einzelnen Stellen seiner früheren Arbeiten ankleben. Die Blätter dieser Zeit litten in erschreckender Weise an dilettantenhafter Unbeholfenheit in den staffirenden Figuren, die ohnehin die bedenkliche Seite Becker's ist. Eine Reihe Skizzen aus der Umgebung von Marburg, die wir unlängst in der Prestel'schen Kunsthandlung sahen, beweisen aber, daß er die alte Weise wieder gefunden hat. Ja, uns will fast scheinen, als habe er die besten älteren Arbeiten überboten. Das eine Blatt, ein Ausblick von Marburg in's Nachbarland und weiter, immer weiter, ist von einem Adel der Linienführung, die einen modernen Schwärmer fast zu einem Vergleich mit Poussin oder Claude Lorrain herausfordern könnte, — unter uns Laien gesagt und mit den nöthigen reservationes, ohne die jeder Vergleich hinkt.

Neuerdings hat Peter Becker im Auftrage der Prestel'schen Kunsthandlung eine Reihe Kartons zur photographischen Vervielfältigung angefertigt. — Alt-Frankfurt — damit ist der Maßstab angegeben, von dem aus sie beurtheilt sein wollen. Doch dürfte auch für den Fremden manches Blatt von Interesse sein. Die Originale, augenblicklich im Städel'schen Kunstinstitut ausgestellt, sind, so vortrefflich die Photographie ist, doch nicht wiedergegeben von derselben. Die Linien gehen zu sehr im Tuschtone verloren, und damit der Reiz der Becker'schen Arbeiten, der wesentlich auf dieser geistreichen Strich- und Linienführung beruht. Doch trifft dieser Vorwurf in unseren Augen alle Arbeiten dieser „Maschinenkunst". Wir verkennen nicht die Dienste, die sie der Verbreitung der Kunstkenntnisse geleistet hat. Aber gestehen wir uns offen, für die Kunsterkenntniß hat sie nichts geleistet. Die kürzeste Uebersetzung eines Kunstwerks von William Unger ist mir lieber, als die ausführliche der Photographie. Diese gibt alles, sie vergißt den Riß in dem Firniß nicht, und damit gibt sie eben zu viel. Das Auge haftet auf diesen Zufälligkeiten, die gar nicht zum Kunstwerke gehören, weil sie in der photographischen Uebersetzung mit derselben Betonung und Wichtigkeit wiedergegeben werden wie die eigentlichen Bestandtheile desselben. Im Anschauen des Originals vergesse ich diese Risse und Sprünge, als etwas Natürliches, allen alten Oelbildern Anklebendes, in der Photographie sind sie widersinnig und darum störend. Das kann auch der Photogravure gegenüber nicht oft genug ausgesprochen werden, weil sie die Hoffnung auf ein Wiedererstehen der Malerradirung wieder zu vernichten droht. Oder gibt die Heliogravure auch nur eine Ahnung von dem Zauber der Originale, mit ihrer Unmittelbarkeit der Mache, und den tausend Zufälligkeiten derselben?

Es ist ein Verdienst der Prestel'schen Kunsthandlung, daß sie neuerdings sechzehn*) Blätter Malerradirungen herausgegeben hat. Außer Peter Becker ist Philipp Rumpf, ein Schüler Jacob Tielmann's, mit einigen Blättern vertreten, in denen wir ihn von seiner liebenswürdigsten und besten Seite kennen lernen. Dann vortreffliche Blätter von Rumbler und von den Landschaftern Jakob Maurer und Carl Schäfer. Endlich eine geistvolle Skizze von dem verstorbenen Professor Eduard Schäffer, dem Marcanton der neudeutschen Schule. Auch einige Platten von Andreas Achenbach, aus seinem Frankfurter Aufenthalt herstammend, sind noch im Besitz der Prestel'schen Kunsthandlung. Vieles andere ist im Strome der Zeit und der Theilnahmlosigkeit des Publikums verloren gegangen, oder fristet in den einsamen Mappen einsamer Sammler ein vergessenes Dasein.

Alte Geschichten! Eine neue Generation wächst in Frankfurt heran. In der Künstlergesellschaft sucht sie sich zu sammeln, und wie aller Orten die Windeln des Kunstvereins abzustreifen. Daß sie auf ihren eigenen Beinen stehen kann, beweisen die Arbeiten Hendschel's. Mit dem Satyrdrama pflegten die Alten ihre Vorstellungen auf dem Theater zu schließen. Die Düsseldorfer Romantiker hatten ihren Schroedter; und Hendschel, ein Schüler Jacob Becker's, ist der Satyriker und damit der Todtengräber der Salonbauernmalerei geworden. Als die kecke Mache in Rubens und Franz Hals titanenhaft aber spielend die Götter im Menschenbilden zu besiegen drohte, da kam der Humorist der Schule Adr. Brouwer, und — „Historische Simpeleien!" spuckt unser alter Freund, der Kenner, verächtlich über die Schultern. Und doch hat er seine Kunstgeschichtsbücher im Bücherbrett stehen, und verlesen sind sie auch.

O. Busch.

---

*) „Radirungen Frankfurter Künstler", Verlag von F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M., von denen wir einige von der Verlagshandlung bereitwilligst zur Verfügung gestellte Platten zum Abdruck bringen.

Die neuen Dokumente über Michelangelo.

II.

Mit Spannung wird man allseitig näheren Enthüllungen über das Verhältniß Michelangelo's zu Vittoria Colonna entgegengesehen haben. Diese Erwartung hat sich nicht erfüllt. Nicht mehr als die beiden kurzen bereits bekannten Briefe Michelangelo's vom Jahre 1545 konnten in der jetzt vollständigen Ausgabe seines Briefwechsels zum Abdruck gelangen und hier hat die Knappheit seiner Prosa die Zartheit der Empfindung, welche Michelangelo in den an die Herzogin gerichteten Gedichten erkennen läßt, nicht in Fluß kommen lassen. Da selbst in den intimsten Familienbriefen sein hartschaliger Charakter nicht weniger als in den vielen mit untergeordneten Dingen sich beschäftigenden zur Geltung kommt, so darf das nicht auffällig erscheinen. Was soll man aber dazu sagen, daß Michelangelo in zwei an den jungen, allerdings geist- und talentvollen Römer Tommaso de' Cavalieri gerichteten Briefen, jeder auch noch von zwei Conceptvarianten begleitet, sich einer Sprache bedient, die nichts Geringeres als die eines sterblich Verliebten ist? Seine hohe Verehrung für den Jüngling, der in der Geschichte übrigens keine weiteren Spuren zurückgelassen hat, als die, Gegenstand einer Leidenschaft des verschlossensten Künstlers gewesen zu sein, ist aus den Gedichten schon bekannt. Auch der Umstand wiegt schwer, daß von der Hand Michelangelo's keine sonstigen Porträtbilder bekannt sind, als das der Vittoria Colonna und dieses Tommaso de' Cavalieri. Nun kann man wohl die Liebesgedichte seiner Jugend mit gutem Recht für Abstraktionen platonischer Leidenschaft ausgeben, aber wenn wir in diesen Briefen von einer „überaus großen, ja maßlosen Liebe" lesen, in der der junge Mann bezeichnet wird als „einzige Leuchte unseres Jahrhunderts, die ihres Gleichen nicht hat, auch nichts ihr Aehnliches aufzuweisen sei", wenn sich der Künstler vergleichungsweise als „weit tieferstehend" bezeichnen kann, so weiß man nicht, was man dazu sagen soll. Eine Abschwächung durch Erklärung aus den Sitten der Renaissancezeit reicht hier nicht aus. Milanesi nimmt in seinem Kommentar (S. 468), freilich nur mit Anführung innerer Gründe an, mit dem allen sei gewiß nur Vittoria Colonna gemeint: dasselbe, was früher schon H. Grimm von den Gedichten an diesen Römer geltend machen wollte, neuerdings aber aufgegeben hat und mit Recht, da ja ein Gedicht mit einem Wortspiel auf seinen Namen schließt.

Es mußte ferner der Anfang der Beziehungen zur Herzogin schon in das Jahr 1533, in welcher Zeit die Briefe an den Römer adressirt wurden, verlegt werden. Diese Meinung vertrat schon Guasti, der Herausgeber der Gedichte. Dafür spricht übrigens auch ein äußerer Umstand, nämlich eine von Gotti beigebrachte Stelle aus einem Briefe des Römers Bartolini Angiolini, wo dieser an Michelangelo schreibt: „Er habe von den Sonetten Abschrift genommen und sie dann der Person übermittelt, an die sie gerichtet waren" — doch wahrscheinlich Vittoria Colonna. Ueber der Geschichte liegt ein Dunkel, zu dessen Aufhellung noch das nöthige Material fehlt. Man denkt daran, später die Briefe, welche an Michelangelo gerichtet sind, an Zahl denen des Künstlers um das Vierfache überlegen, zu veröffentlichen. Wenn hierbei auch Briefe des Tommaso de' Cavalieri zu Tage kommen, so wird man aus der Art, wie er auf die Leidenschaft Michelangelo's eingeht, gewiß mit Leichtigkeit schließen können, ob in dem fraglichen Verhältniß jener wirklich nur die Rolle eines Strohmannes gespielt hat oder selbst persönlich betheiligt war, in welchem Falle die Welt um ein psychologisches Räthsel reicher geworden wäre.

Zu den dunkelsten Stellen in der Lebensgeschichte des Künstlers gehörten bisher die näheren Umstände, welche seine Flucht von Florenz bei der Belagerung der Stadt im Jahre 1529 be-

gleiten. Es war der Todeskampf der Stadt um ihre politische Freiheit. Sechs Monate hindurch führte Michelangelo die Aufgabe des Archimedes in Syrakus aus. Rastlos in seiner neuen Berufsarbeit als Generalkommissär der Festungsarbeiten machte er eines Tages der Signorie Enthüllungen über die verdächtige Haltung des Obergenerals Malatesta Baglioni. Es war vergeblich. Im Lager der eigenen Partei seines Lebens sich nicht mehr sicher fühlend, ließ er sich heimlich das Thor della giustizia öffnen und floh. Wenige Tage nachher schrieb er von Venedig einen Brief an seinen Freund Giovan Batista della Palla, der uns den ersten authentischen Aufschluß über den Zusammenhang der Sache giebt. Der Brief lautet folgendermaßen (Mil. CDVI):

„Meinem theuren Freund Batista della Palla in Florenz.

Theuerster Freund Batista.

Ich entfernte mich von dort, um, wie Ihr wissen werdet, nach Frankreich zu gehen und als ich nach Venedig kam, habe ich mich über den Weg erkundigt. Man hat mir gesagt, man müsse, um von hier aus hinzukommen, durch deutsches Land reisen, was gefährlich und schwer ausführbar sei. Deshalb mochte ich von Euch hören, ob Ihr noch den Gedanken und Wunsch hegt, dahin zu gehen und Euch bitten, mir davon Nachricht zu geben, wo Ihr wünscht, daß ich Euch erwarte, dann werden wir zusammen reisen. Ich ging fort, ohne irgend einem meiner Freunde davon etwas zu sagen und sehr in Verwirrung. Obwohl ich, wie Ihr wißt, durchaus nach Frankreich gehen wollte und wiederholt die Erlaubniß dazu erbeten hatte, ohne sie zu erhalten, so war ich dennoch ohne irgend welche Furcht entschlossen, zuvor den Ausgang des Krieges abzuwarten. Aber Dienstag den 21. September früh kam einer vor Porta San Nicolo heraus, wo ich auf den Bastionen stand, und sagte mir in's Ohr, hier sei keines Bleibens mehr, wenn ich mit dem Leben davon kommen wollte. Darauf kam er mit in meine Wohnung, speiste bei mir, verschaffte mir Pferde und ließ nicht mehr von mir ab, bis er mich aus Florenz heraus gebracht hatte, indem er mir darstellte, das wäre zu meinem Besten. War das von Gott oder vom Teufel: ich weiß es nicht.

Ich bitte Euch, antwortet mir auf den ersten Theil des Briefes so schnell Ihr könnt, denn ich wünsche sehnlichst zu gehen. Und wenn Euch die Lust zu reisen vergangen ist, so bitte ich Euch nur, gebt mir Nachricht davon, damit ich Vorkehrungen treffe, so gut ich kann, allein zu reisen.

Euer Michelagniolo."

An komischen Intermezzo's hat es übrigens in diesem heroischen Lebensgange nicht gefehlt. Wenn irgend ein Künstler der Frührenaissance darauf Anspruch hat, in gewissen Grenzen, zunächst in der Kompositionsweise, Vorläufer Michelangelo's gewesen zu sein, so ist es Luca Signorelli. In der That hat sich ein Brief gefunden, der die Beziehungen beider berührt. Es ist der an den Statthalter von Cortona, die Heimath des Signorelli, gerichtete (Mil. CCCLIV). Michelangelo erzählt ausführlich, Luca habe in Rom zweimal von ihm vierzig Dukaten in der Noth geliehen, sei mit Gott weggegangen, habe sich aber dann nicht wiedersehen lassen. Als er selbst später krank geworden sei, habe er Jenem geklagt, er könne nicht arbeiten und zur Antwort bekommen: „Zweifelt nicht, die Engel werden vom Himmel kommen, Euch die Arme stützen und helfen!" — „Jetzt wolle er nur öffentlich der Behauptung entgegentreten, er habe das Geld wiederbekommen" u. s. w.

Ein Meisterstück der Ironie ist der folgende, an einen Vertrauten des Papstes Clemens' VII. gerichtete Brief, die Antwort auf das Engagement zur Errichtung einer Riesenstatue zwischen dem Mediceerpalast und San Lorenzo in Florenz (Mil. CCXCIX):

„Messer Giovan Francesco. Wenn ich so viel Kraft besäße, wie ich bei dem Empfang Eures letzten Briefes Freude empfunden habe, so würde ich glauben, alles und zwar in kurzer Zeit ausführen zu können, wovon Ihr mir schreibt. Doch weil ich so viel Kraft nicht habe, werde ich nur das thun, was ich kann.

Was den vierzig Ellen hohen Koloß betrifft, von dem Ihr mir ankündigt, er solle an die Ecke der Loggia des mediceischen Gartens Messer Luigi della Stufa's Hause gegenüber kommen oder vielmehr aufgestellt werden, so habe ich darüber nicht wenig, wie Ihr wünschtet, nachgedacht. Es scheint mir, er würde an gedachtem Orte nicht gut stehen, er würde zu sehr die Straße sperren. Aber weiter oben, an der andern Ecke, da wo die Barbierstube ist, würde er sich nach meiner Ansicht viel besser machen, weil er den Platz vor sich hat und die Straße nicht so beengen würde. Und weil es vielleicht wegen des Miethzinses nicht zuträglich wäre, die Barbierstube aufzuheben, habe ich gedacht, man könnte wohl die fragliche Figur sitzend darstellen; sie würde so hoch zu sitzen kommen, daß, wenn man sie innen hohl macht, da sie ja aus Stücken aufgeführt werden muß, die Barbierstube darunter kommen könnte und

so die Miethe nicht verloren ginge. Weil aber besagte Barbierstube fernerhin wie bisher einen Rauchfang haben muß, denke ich der Statue ein innen hohles Füllhorn in die Hand zu geben, das als Kamin dienen soll. Weil ich ferner einen innen hohlen Kopf wie bei den anderen Gliedern der Statue zur Verfügung haben werde, denke ich auch davon einigen Nutzen zu ziehen. Hier nämlich auf dem Platz giebt es einen Obsthändler, der mir recht befreundet ist. Dieser Mann hat mir insgeheim gesagt, er könne daherein einen schönen Taubenschlag bauen. Da ist mir auch noch ein viel besserer Gedanke gekommen, indessen müßte dann die Figur noch viel größer werden. Das würde auch angehen; aus einzelnen Stücken baut man ja auch einen Thurm. Der Gedanke wäre, daß der Kopf als Glockenthurm von San Lorenzo dienen könnte. Die Kirche hat einen solchen sehr nöthig. Bringt man nun die Glocken darin unter und läßt den Schall aus dem Munde hervordringen, so würde man glauben können, der Koloß schreie Misericordia, besonders an Festtagen, wenn man öfter und größere Glocken läutet.

Um nun die Marmorblöcke für die obengenannte Statue so her transportiren zu können, daß Niemand etwas davon merkt, glaube ich, muß man sie in der Nacht und sehr gut verpackt kommen lassen, so daß sie Niemand sieht. Am Thor wird es freilich etwas Schwierigkeit geben, aber auch da werden wir uns schon zu helfen wissen. Im schlimmsten Falle muß es uns doch bei San Gallo glücken, denn da ist das Pförtchen bis an den Morgen offen

Was nun, wie Ihr meint, in erster Linie noch geschehen oder unterbleiben soll, so ist es besser, dafür den sorgen zu lassen, den es angeht; denn ich werde so viel zu thun haben, daß ich mich um nichts weiter kümmern werde. Für mich ist es genug, wenn ich mit dem Werk Ehre einlege.

Auf alles antworte ich Euch nicht, denn bald kommt Spina nach Rom. Er wird es mündlich besser und ausführlicher abmachen können, als ich mit der Feder.

Euer Michelagniolo, Bildhauer in Florenz."

Mehr als dieses Briefes bedurfte es nicht, um den ungeheuerlichen Plan des Papstes der Vergessenheit anheimfallen zu lassen. Wenn man Michelangelo die Schuld beigemessen hat, den ersten Anstoß zum Barockstil gegeben zu haben, so wird man, von allem anderen abgesehen, nach Lesung dieses Briefes doch eher sagen müssen, er habe durch ihn sich das große Verdienst erworben, die Geburtsstunde dieses Auswuchses, mit dem schon damals das prunksüchtige, pomphafte Rom schwanger ging, vertagt zu haben.

Bekannt ist, daß der Künstler einmal bei Empfang eines Briefes, auf dessen Adresse er als Bildhauer in Florenz bezeichnet war, den Ausspruch that, das wäre eine Unrichtigkeit, er habe als Bildhauer nur gezwungen gearbeitet — ein direkter Widerspruch zu den Aussagen aus seinem Munde über das Verhältniß von Malerei und Skulptur; daß jenes Wort für nicht mehr, als den Ausdruck einer augenblicklichen Stimmung gelten dürfe, dafür ist eine Briefunterschrift ein Beleg, die nur in einer ähnlichen Gemüthsverfassung geschrieben sein kann. Wenige an seinen Freund Luigi del Riccio gerichtete Zeilen aus dem Jahr 1546, in welchen er von der Vervielfältigung irgend eines seiner Werke (vielleicht ist das jüngste Gericht gemeint) spricht, sind unterzeichnet: „Michelagniolo Buonarroti, nicht Maler, noch Bildhauer, noch Architekt, sondern was Ihr wollt, nur nicht trunken, wie ich Euch zu Haus sagte" (Mil. CDLX). Merkwürdig ist, daß er sich in den Briefen an seinen Vater fast immer „Bildhauer" zubenennt, dies aber in den übrigen Briefen nach dem Jahre 1525 nicht mehr thut. Seine spätere Gemüthsstimmung erklärt dies schon hinreichend. So schließt er den Brief von 1559 an Bartolomeo Ammanati: „Ganz der Eure, alt, blind, taub und in schlimmer Harmonie mit meinen Händen und meiner Person. Euer Michelagniolo Buonarotti in Rom" (Mil. CDLXXXVI).

Von besonderem Interesse sind die Schriftstücke, welche Michelangelo's plastische Werke näher erläutern. Leider haben sich über die jüngst vielbestrittene Madonna von Brügge keine entscheidenden Dokumente gefunden. Ein von Gotti (II, 51) mitgetheilter Brief des Giovanni Balducci an Michelangelo vom 4. August 1506 enthält nur Daten über die um jene Zeit erfolgte Spedition des von den Moscheroni bestellten Werkes über Viareggio nach Flandern. — Man hat dem Meister darüber Vorwürfe gemacht und man hat ihn auch darum zu entschuldigen gesucht, daß er den Christus in Marmor von S. Maria sopra Minerva nackt dargestellt hat. Der wahre Grund der befremdlichen Darstellung ist erst jetzt durch die Publikation des bezüglichen Kontraktes zu Tage gekommen. Unter dem 14. Juni 1514 übertragen drei Römer dem Bildhauer die Ausführung einer „Christusstatue in Marmor von natürlicher Größe, nackt, aufrechtstehend, ein Kreuz im Arm und in der Haltung, welche dem genannten Michelagniolo gefallen wird, im Preis von zweihundert Golddukaten" (Mil. S. 641).

Als einmal von Florenz eine Petition an den Papst abging, des Inhaltes, es möge die Ueberbringung der irdischen Reste Dante's von Ravenna nach Florenz gestattet werden, unterschrieb unter Andern auch Michelangelo und zwar mit dem Zusatz zu seinem Namen, er wolle sich im Bewilligungsfalle verpflichten, dem Dichter ein Monument zu setzen. Schon die alten Biographen erzählen von seiner Vorliebe für Dante, und dies wird weiter bestätigt durch einen Brief an seinen Enkel Lionardo Mil. (CLV), in welchem es heißt: „Sage Giovan Simone, daß ein Kommentar zu Dante von einem Luchesen (der 1544 in Venedig gedruckte des Alessandro Vellutello) erschienen ist, aber von Sachverständigen nicht sehr gelobt wird und nicht beachtet zu werden verdient."

Seine Anhänglichkeit an die ihn doch wenig lohnenden Mediciäer hat wenigstens in seinem hohen Alter ihm noch Ehre eingebracht. Im Juli 1559 richtete Katharina von Medici unmittelbar nach dem Tode Heinrich's des Zweiten einen Brief an den Künstler, in welchem sie sagt:

„Ich habe mich entschlossen, meinen Herrn in Bronze zu Pferd bilden zu lassen von der Größe, daß das Werk dem erwähnten Hof (eines ihrer Paläste, in dessen Mitte die Statue zur Aufstellung kommen sollte) entspricht. Und weil ich mit aller Welt weiß, wie viel Ihr in dieser Kunst vermöget, weil Ihr höher steht als irgend Jemand in unserem Jahrhundert und seit langer Zeit meinem Hause zugethan seid, für welches beides die wunderbaren Werke Eurer Hand in der Umgebung des Grabmals der Meinigen in Florenz ein klarer Beweis sind, so bitte ich Euch, diesem Unternehmen Euch unterziehen zu wollen. Und obwohl ich weiß, daß das hohe Alter Euch zur Entschuldigung dienen könnte, so denke ich doch, Ihr werdet mir gegenüber von dieser Entschuldigung nicht Gebrauch machen, so daß Ihr doch wenigstens die Besorgung der Zeichnung des genannten Werkes übernähmet und sie von den besten Meistern gießen und vollenden ließet, welche Ihr dort werdet finden können; wobei ich Euch versichere, daß Ihr mir damit einen Dienst erweisen würdet, größer als es sonst jemand in der Welt vermöchte, wofür ich sehnlich wünsche in noch größerem Maße dankbar sein zu können. Weil ich gleichzeitig dem Herrn Ruberto, meinem Cousin, schreibe, spreche ich hier nicht des Weiteren davon, indem ich mich auf das beziehe, was er in meinem Auftrage Euch darüber sagen wird. Im Uebrigen bitte ich Gott, er möge Euch glücklich bewahren.

Von Bles am 14. November 1559 Caterine".

Die näheren Bestimmungen für die Statue von Seiten der Königin, welche Bartolomeo del Bene überbrachte, gingen dahin, der Kopf solle so ähnlich wie möglich werden, die Armatur aber nach modernem Geschmack sein. Später schreibt die Königin noch einmal an Michelangelo: „..Obwohl Ihr den Ruhm Eurer Kunst, darin Ihr einzig dasteht, nicht mehr vergrößern könnt, so werdet Ihr doch wenigstens noch den Eurer so werthen und liebevollen Neigung zu mir und meinen Vorfahren erweitern können"*).

Auf die Dokumente, welche die Geschichte der Mediciäergräber erläutern, hier näher einzugehen, würde zu weit führen. So möge hier nur eine von Michelangelo selbst stammende Erklärung der berühmten Statuen, welche den Tag und die Nacht darstellen, noch Platz finden. Dieselbe steht auf der Rückseite einer Handzeichnung und ist vom Bildhauer Dupré in einer Gelegenheitsschrift jetzt abgedruckt worden**):

„Der Himmel und die Erde.

Der Tag und die Nacht reden und sagen: Wir haben mit unserem schnellen Lauf den Herzog Giuliano zum Tode geführt. So ist es recht, daß er sich dafür rächt, wie er auch thut und die Rache ist diese: daß, nachdem wir ihn in den Tod gebracht haben, er, so nun gestorben, uns das Licht genommen hat und da er seine Augen schloß, auch die unsern, welche nicht mehr auf der Erde leuchten, geschlossen hat. Was würde er also aus uns gemacht haben, während er lebte?".

Natürlich reichen diese Worte nicht aus, um nach allen Seiten über das Kunstwerk Licht zu verbreiten. Aber die mystischen, gewiß flüchtig hingeworfenen Worte sind doch von größter Bedeutung um deswillen, weil sich darin unfraglich der leitende Gedanke für die künstlerische Conception des Ganzen wiederspiegelt. Nicht weniger als das berühmte Gedicht auf die Nacht

*) Michelangelo's Antwort ist zwar nicht bekannt, doch wissen wir, daß der erste Wunsch der Königin von ihm erfüllt worden ist, und das nie vollständig zu Stande gekommene Werk hat bis zu seinem Untergange die wunderlichsten Phasen durchmachen müssen.

**) Michelangiolo Buonarroti, Ricordo al popolo italiano. Firenze, Sansoni, 1875, S. 73. (Vergl. Kunst-Chronik d. J., Nr. 11.)

haben diese Worte ein Recht, als Erklärung der Auffassung und darum auch als Maßstab der Beurtheilung zu gelten.

Schließlich geben wir noch einen Auszug aus dem kürzlich im römischen Staatsarchiv aufgefundenen Aktenstücke, in welchem am Tage nach dem Tode des fast Neunzigjährigen das in seiner Wohnung vorgefundene Inventar verzeichnet ist — soweit dasselbe ein kunsthistorisches Interesse hat:

„Gut und Geld des weiland Herren Michelangelo Bonarrote. Im Namen Gottes, Amen. Sonnabend, den 19. Februar 1564.

. . . .

In einem dachgedeckten Raum des Erdgeschosses befinden sich: Eine angefangene Statue für einen hl. Petrus, entworfen und nicht vollendet.

Eine andere angefangene Statue für einen Christus und eine andere Figur darüber, gleichfalls in Angriff genommen, entworfen und nicht vollendet.

Eine weitere ganz kleine Statue für einen Christus mit dem Kreuz auf der Schulter, aber nicht vollendet.

Item ein Karton, aus mehreren Stücken zusammengeleimt, auf welchem der Plan des Baues vom St. Peter gezeichnet ist.

Ein zweiter ziemlich kleiner Karton mit der Zeichnung eines Palastbaues.

Ein dritter Karton, auf dem ein Fenster der St. Peterskirche gezeichnet ist.

Ein vierter, aus Stücken zusammengeleimter Karton, auf dem der alte Plan der genannten St Peterskirche gezeichnet ist, von dem man sagt, er sei nach dem Modell des San Gallo.

Ein fünfter Karton mit drei Skizzen kleiner Figuren.

Ein sechster Karton mit Zeichnungen eines Fensters und anderen.

Ein großer Karton, auf dem eine Pieta mit neun nicht vollendeten Figuren gezeichnet ist.

Ein zweiter großer Karton, auf dem drei große Figuren und Putten gezeichnet und entworfen sind

Ein dritter großer Karton, auf dem die Gestalt unseres Heilandes Jesus Christus und die der ehrwürdigen Jungfrau Maria seiner Mutter gezeichnet und entworfen sind“.

Der durch die Freigebigkeit des Verstorbenen so reducirt vorgefundene künstlerische Nachlaß wurde von dem Gerichtspersonal als willkommene Beute betrachtet. Gar bald aber meldete sich der Neffe des Künstlers, Leonardo Buonarroti in Florenz, dem es gelang, die sämmtlichen Kartons nach Florenz zu bringen, bis auf zwei, welche in den Händen des Notars Ubertus Ubaldinus verblieben. Jener Neffe ist nicht nur der Gründer des Museums Buonarroti in Florenz gewesen, sondern ihm allein haben wir auch die dort erhaltene Sammlung der Gedichte, Briefe, Künstlerkontrakte und sonstigen Aufzeichnungen des großen Meisters zu verdanken, deren Veröffentlichung in einer Festausgabe der Feier des Centenariums ihre bleibende kunstgeschichtliche Bedeutung verliehen hat.

Jean Paul Richter.

Kunstliteratur.

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe, besorgt von Dr. Max Jordan. V. Band, 1. und 2. Hälfte. Leipzig, Hirzel. 1873—74. 8.

Viele Italien-Reisende — und nicht nur Dilettanten, die des flüchtigen Genusses willen wandern, auch Künstler und Kunstgelehrte — machen es mit der Lombardei wie gewisse Leser mit der Einleitung von Romanen: sie überschlagen sie entweder ganz oder schenken ihr nur eine oberflächliche Beachtung. Es zieht sie eben mit Sehnsuchtsgewalt in's liebliche Toskana und so vergessen sie, daß die Poebene, überaus reich an den mannigfaltigsten Kunstdenkmälern aller Zeiten, es mit Toskana, wenn man von Florenz absieht, wohl aufnehmen kann. Wir wünschen und hoffen, daß Crowe's und Cavalcaselle's „History of painting in North-Italy", dessen deutsche Uebersetzung wir hier anzeigen, das ihrige dazu beitragen werde, Oberitalien dem Publikum näher zu legen, und bezweifeln nicht, daß das Buch dem Gelehrten ein unumgänglich nothwendiger und treuer Cicerone sein wird.

Ist man auch nicht immer mit dem Urtheil über Künstler und Kunstwerke einverstanden, dem emsigen Sammelfleiße und der gründlichen Gelehrsamkeit wird man ungetheiltes Lob spenden müssen; das größte Verdienst des Buches liegt darin, den Forscher auf alles Sehbare aufmerksam gemacht zu haben. Die Genauigkeit der unzähligen Bilderbeschreibungen ist durchaus verläßlich, die Quellenangabe so reich, daß man das Werk mit ganzem Nutzen eigentlich nur auf einer großen Bibliothek wie die Ambrosiana studiren kann. Dann wird man auch dem, was geleistet ist, volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Verfasser haben sich offenbar die Aufgabe gestellt, die Quellen allseitig zu erschöpfen, und es ist ihnen gelungen, was viel sagen will, ihre Aufgabe fast endgültig zu lösen. Es war gewiß nicht leicht, dies ungeheure, verwickelte Quellenchaos in ein einheitliches Bett zu leiten, und die wissenschaftliche Methode, die das vermochte, läßt kaum etwas zu wünschen übrig. Um aber dies Ziel zu erreichen, mußte man sich nothwendigerweise konzentriren, in Folge dessen war die Anlage des Buches von vorne herein eine bestimmte und begrenzte; sie schloß manches aus, was den Zusammenhang wesentlich hätte klären können. Zwar bestrebten sich die Verfasser, so weit wie sie es mit dem Titel ihres Werkes reimen zu können glaubten, dem Zusammenhange möglichst Rechnung zu tragen; allein zuweilen wäre doch ein näheres Eingehen auf das Skizzenmaterial und die Kupferstiche wünschenswerth gewesen. Die Kunstgeschichte wird um so fruchtbringender werden, je mehr sie die anatomisch-analytische Methode in den Hintergrund treten läßt und zur synthetischen greift. Man soll dahin trachten, wie es Waagen's Ideal war, die Kunst in allumfassender Weise zu behandeln, die Konstellation zu fixiren, unter welcher ein Kunstwerk entstand. Waagen suchte immer einen Künstlergenius in seiner ganzen Thätigkeit darzustellen: er zog zu dem Zwecke Skizzen und Kupferstiche herbei, machte historische Streifzüge und ließ es nicht an vergleichenden Exkursen auf die Gebiete der Architektur und Skulptur fehlen. Vergleichende Anatomie ist die Triebfeder der modernen Wissenschaft, der Medizin wie der Naturwissenschaften im engeren Sinne und der Philologie. Die Erfolge, welche die Sprachenkenntniß diesem Wege verdankt, sind bekannt; möge ihn auch die Kunstkritik so viel wie möglich einschlagen!

Der ganze erste Halbband beschäftigt sich mit der venezianischen Malerei. Er beginnt mit der Vorzeit derselben, die nur archäologisches Interesse bietet; die Jacobello del Fiore, Donato

Veneziano, Michele Giambono sind bloße Handwerker, an deren Produkten man sich die Augen verderben kann; Künstler werden sie nie eines Blickes würdigen.

Es folgen die Muranesen, deren Kunst in den Werken des Bartolommeo und Alwise Vivarini gipfelt. Ihr Hauptverdienst ist es, den byzantinischen Stil, wie er in ihrer Heimat aufgetreten war, verdrängt zu haben. Bald jedoch verloren sie ihre Selbständigkeit und schon Bartolommeo ist sehr von der paduanischen Schule abhängig, besonders vom großen Mantegna; einerseits läßt er sich durch Andrea's gewaltigen Geist bestimmen, andererseits von der neuen Technik des Antonello da Messina. Kein Wunder, daß die Rivalität, welche zwischen den Familien Vivarini und Bellini bestand, eine Rivalität, die Luigi mit erneuerter Kraft aufnahm, zu Gunsten der Bellini ausfiel. Auch sie stützten sich zwar auf die mantegneske Geschmacksrichtung und die neue Technik der Oelmalerei; aber mit viel individuellerem Geiste. Sie nahmen nicht nur, sie gaben auch. Dann waren sie die Schwäger Mantegna's und hatten daher bessere Gelegenheit, sich mit seiner Kunstweise vertraut zu machen; daß sie ferner die Oelmalerei leichter handhabten als die Vivarini, dafür zeugen ihre Bilder. So hatten denn auch die Vivarini, wenn man etwa Carlo Crivelli ausnimmt, keine bedeutenden Schüler; Meister wie Jacopo da Valenzia und Andrea da Murano sind kaum der Beachtung werth; hätte man sie todtgeschwiegen, so wäre der Verlust gering.

Bei weitem das meiste Interesse des Buches bieten die drei Kapitel, welche das Wirken der Bellini behandeln. An der Hand von Dokumenten wird der Einfluß Gentile da Fabriano's auf den Vater Bellini nachgewiesen; er arbeitete in dessen Atelier zu Florenz. Daher das florentinische Element, das wir oft in seinen Werken unterscheiden können; daher die Begeisterung für die Antike, die eine treue naturalistische Gesinnung keineswegs ausschloß. Und was der Vater begann, vollführten die Söhne, die Zierden Venedig's und eigentlichen Stifter der venezianischen Malerei. Sie standen in einem schönen Verhältniß ohne Neid und Haß zu einander: In Gentile verkörperte sich die Theorie der bellinesken Kunst, in Giovanni die Praxis. Die Schule der Bellini, in welcher Vittore Carpaccio und Cima da Conegliano hervorragen, bildet ein enges komplizirtes Netz, worin man sich leicht verfängt. Auch ihr schenken die Verfasser volle Aufmerksamkeit, bis zu dem Augenblicke, wo sie sich im Sande verläuft. Es ist ja das Schicksal aller großen Meister, daß sie Pygmäen im Gefolge haben, deren künstlerische Existenz eine sklavische Nachbeterei bedingt.

Den Schwerpunkt des zweiten Halbbandes bildet die paduanische Schule; sie nimmt fast die Hälfte desselben ein. Im Anfang wird der künstlerische Ruf ihres Stifters Squarcione vernichtet, dann werden seine eigentlichen Schüler als gering geschildert. Mantegna muß also aus anderer Quelle geschöpft haben; nicht das Beispiel Squarcione's, sondern Donatello und Jacopo Bellini vermittelten ihm die Antike. Wir begreifen sehr wohl, daß letzterer sich zu ihm hingezogen fühlte und mit Stolz ihm seine Tochter zur Frau gab; sah er doch die eigenen künstlerischen Prinzipien, die ihm klar vorschwebten, die er aber nicht, so wie er gewünscht hätte, verwirklichen konnte, durch den frisch aufstrebenden Geist des jugendlichen Paduaners auf's Glänzendste in Erfüllung gehen. Das ernste Streben brachte diese zwei geistesverwandten Familien zusammen. Mantegna war übrigens ganz der Mann dazu, die Künstler, die er einmal mit dem Zauberstabe seines Genius berührt hatte, mit sich fortzureißen; wo er auftrat, ließen sie unwillkürlich die Gewalt seines Vortrags auf sich wirken.

Je ein Kapitel ist der vicentinischen, ferraresischen und bolognesischen Kunst gewidmet, eins der parmesanischen und romagnolischen; zwei besprechen die veronesische Malerei.

Das ist mit wenig Worten der reiche Inhalt. Es mögen nun einige Bemertungen folgen, theils kritische Einwürfe, theils Nachträge und rein sachliche Ergänzungen.

Ein großer Mangel des Buches ist die dürftige Ausstattung mit Illustrationen. Wer nicht in Italien war, hat von der Bilderbeschreibung so viel wie nichts, selbst die beste bietet dem Auge keinen Ersatz. Es ist unmöglich, die bildenden Künste durch Vermittelung des dürren Wortes zu lehren; das Wort kann nur das Gerippe veranschaulichen, es mag noch so beredt sein, die Konturen und Farben des Bildes verwischen sich, selbst in der lebhaftesten Phantasie. Erst wenn Autopsie dem Worte zu Hilfe kommt, wirkt es plastisch. Wir hätten

gewünscht, jenes schöne Madonnenbild mit dem Kinde und den vier Heiligen von Carlo Crivelli in der Brera (Nr. 149 im Katalog von 1874) im Holzschnitt reproduzirt zu sehen. Es ist künstlerisch vollendeter als die Madonna in Dudley House zu London und besonders interessant durch die merkwürdige Verschiedenheit der Handbildung, ein Punkt, der Beachtung verdient und den Crowe und Cavalcaselle übersehen haben. Während die Heiligen links, Petrus und Dominikus, ganz normale Hände haben, Hände voll charakteristischen Lebens, richtig gezeichnet und geschickt verkürzt, fallen die Hände der Heiligen Petrus Martyr und Geminian rechts durch übertriebene Länge und Hagerkeit auf; die Hand der Madonna gleicht einem zum Anpassen geweiteten Glacéhandschuh (vergl. Seite 87). Auch hätte man dem Leser Giovanni Bellini's Pietà in der Brera vorführen dürfen (Nr. 220 im heutigen Katalog), eine tief empfundene Komposition, die eingehender Besprechung werth gewesen wäre. Es möge hier nur auf S. Giovanni aufmerksam gemacht werden, der denselben konventionellen Lockenfall zeigt, wie der Christus am Oelberg in der Londoner Nationalgalerie, ein Umstand, welcher dafür spricht, daß beide Bilder einem und demselben Meister angehören (vgl. Seite 141 und 143). Für Maler endlich wie Bartolommeo Montagna und Timoteo Viti kann man sich nur interessiren, wenn man ihre Werke kennt; ein Spezimen aus der Brera hätte dem Leser geboten werden sollen.

Es ist uns aufgefallen, daß die Galerienummern, wie Crowe und Cavalcaselle sie angeben, häufig nicht mehr mit den neuesten Katalogen stimmen; die Louvre- und Belvedere-Kataloge treffen meistens noch zu, nicht so der Brera-Katalog von 1874. Es hängt das damit zusammen, daß hie und da die Forschungen Crowe's und Cavalcaselle's schon kritisch verwerthet wurden, was sehr anerkennenswerth ist und von großer Erleichterung für den Gelehrten. Möge man dem guten Beispiele auf der ganzen Linie folgen.

Die Bilder aus der Sammlung des Signor Federico Frizzoni sind heute nicht mehr in Bellagio zu suchen, sondern in Bergamo. Herr Frizzoni hat seine Villa am Comersee verkauft und sich seitdem in Bergamo niedergelassen.

Kapitel XI. Antonio Maria da Carpi. Ich halte es für sehr gewagt und voreilig, nach einem einzigen Bilde des Antonio Maria da Carpi, wenn dasselbe auch mit Cima's Behandlungsweise viel Verwandtes hat, seinen Urheber geradezu als Gehilfen desselben hinzustellen. Man kann da leicht fehlgehen. Von Marco Basaiti existirt zum Beispiel ein Bild, (vgl. Seite 284) welches solche Verwandtschaft mit Carpaccio zeigt, daß man nach dieser Methode ihn auch als dessen Schüler bezeichnen müßte, wären nicht andere Beweise vorhanden. In solchen Fällen ist Vorsicht Gebot und höchstens ein Fragezeichen am Platze.

Kapitel XIV. Die Verfasser übersehen ganz die kleine interessante Schrift von Pietro Estense Selvatico: Il Pittore Francesco Squarcione, studii storico-critici. Padova 1839. Sie ist um so werthvoller, da in derselben die zwei sogenannten Bilder Squarcione's, die Madonna Lazzara und das Altarstück in der Stadtgalerie zu Padua, in Umrißzeichnungen wiedergegeben sind.

Kapitel XVI, Seite 373. Das Brustbild eines Mönches, angeblich im Besitze des Dr. Fusaro zu Padua, habe ich dieses Frühjahr bei meinem Aufenthalte daselbst vergebens gesucht. Ein Herr, dem es gefiel, hat es gekauft und mit nach England genommen. Namen und Wohnort desselben konnte mir der frühere Besitzer nicht angeben; das Bild ist also bis auf weitere Meldung für die Wissenschaft verloren. Charakteristisch für die Gleichgiltigkeit, mit der immer noch Privatbesitzer in Italien Kunstwerke vertrödeln und über den Ozean schleppen lassen, sei es nach England oder Amerika. Es ist noch nicht genug, daß man die Werke an Ort und Stelle verderben läßt und nichts oder nicht viel zu ihrer Erhaltung thut. Erst neuerdings macht man Miene aus diesem lethargischen Schlummer zu erwachen. — Seite 418. Das Madonnenbild des Herrn Reiset, directeur général des musées nationaux, ist so vollständig ruinirt, in so beklagenswerthem Zustande, daß der Besitzer es gar nicht mehr zeigt und nicht glaubt, es je wieder in Stand setzen zu können. Man muß sich mit der Zeichnung von S. Calamatta begnügen, die Herr Reiset 1851 ausführen ließ.

Seite 413. Heute befinden sich die zwei Altarstücke der Familienkapelle zu S. Andrea nicht mehr dort, sondern in der Sakristei. Die Kapelle ist seitdem renovirt worden, soweit dies

möglich war, ohne den Fresken zu nahe zu treten. Vergleiche C. Saveja: Restauri etc. nell' Insigne Basilica di Sant' Andrea in Mantova. Mantova 1875.

Wir wollen unsere Besprechung nicht schließen, ohne Herrn Max Jordan im Namen der Wissenschaft für seine sorgfältige Uebertragung Dank zu sagen. Sie wird Manchem, der des Englischen nicht mächtig ist, sehr willkommen sein und nennt sich mit Recht eine deutsche Originalausgabe: sie liest sich wie ein Original und ist reich an wichtigen Erweiterungen.

Zürich, den 30. September 1875.

Carl Brun.

Notizen.

Die ersten Selbstporträts des Rembrandt van Rijn. Unter dem Titel „Zur Kenntniß des G. Flint" giebt Hr. R. Bergau im siebenten Hefte des vorigen Jahrganges Nachricht von einem Bildniß von der Hand dieses Meisters, welches die Jahreszahl 1636 tragen soll. Daraus schließt Hr. Bergau mit Recht, daß Flinck damals schon das Atelier Rembrandt's verlassen habe. Aber er thut Herrn Vosmaer, auf dessen Buch ich ihn verwies, als er mir brieflich von der Existenz dieses Bildes Nachricht gab, Unrecht, wenn er annimmt, daß dieser den Austritt des Schülers aus dem Atelier seines Meisters erst in das Jahr 1638 setzte. Vosmaer spricht an der betreffenden Stelle seines Werkes (Rembrandt, Sa vie et ses oeuvres) nur davon, daß Flinck seinen „Segen Jakob's" vom Jahre 1638 (im Museum zu Amsterdam) nicht als Konkurrenzarbeit im Atelier des Meisters gemalt haben könnte. Vielmehr bespricht er den Künstler unter den Schülern Rembrandt's, die zwischen 1633 und 1635 das Atelier desselben besuchten. Auch kannte Vosmaer ja das ebenfalls von 1636 datirte weibliche Bildniß des Govaert Flinck in der Braunschweiger Galerie und wußte aus Waagen's Handbuch, daß die Ermitage ein Bildniß aus dem folgenden Jahre 1637 besitzt. Ich bemerke hier, daß gerade aus diesen Jahren eine größere Zahl von Werken des Meisters in öffentlichen wie in Privatgalerien sich befinden: so z. B. die beiden anderen Bildnisse der Ermitage, gleichfalls um 1636 entstanden.*)

Herr Bergau glaubt sich aus dem Vergleiche seines Bildes von Flinck mit einem Rembrandt genannten kleinen Bildniß im Rathhaus zu Nürnberg zu dem Schlusse berechtigt, daß dieses Bild ohne Bezeichnung gleichfalls von der Hand des G. Flinck angefertigt sei und zwar noch im Atelier seines Lehrers Rembrandt; und an die „für den Entwicklungsgang Flink's höchst interessante Mittheilung des Herrn R. Bergau" knüpft Herr Alfred von Wurzbach im letzten Hefte des vorigen Jahrgangs eine weitere Notiz, „zur Aufklärung der zahlreichen Geheimnisse des Rembrandt'schen Ateliers", deren Resultat darin zusammengefaßt wird: „Weder das Nürnberger Bild noch das Bild im Haag ist von Rembrandt's Hand, dem eigenthümlichen grünen Ton in den Lichtpartieen beider ist Rembrandt stets fremd geblieben."

Das Resultat der bisherigen Forschungen in dieser Richtung war: der eigenthümlich grüne Ton ist für die frühen Werke Rembrandt's charakteristisch; er findet sich unter Anderen auch in den beiden kleinen Selbstporträts des Meisters in Nürnberg und im Haag sowie in zwei anderen ganz ähnlichen Bildnissen des Künstlers in der Galerie zu Cassel (Nr. 361. — H. 9", B. $7\frac{1}{2}$") und zu Gotha (IV, Nr. 5. — H. $7\frac{1}{2}$", B. 6"). Letzteres trägt das bekannte echte Monogramm des Meisters und die Jahreszahl 1629; mit demselben echten Monogramme ist auch das Nürnberger Bildchen bezeichnet! Wenn doch die Nürnberger die Leute, wenn sie sie wirklich haben, erst hängen wollten, nachdem sie sich von ihrer Identität überzeugt hätten!

Diesen zwischen 1628 und 1630 entstandenen Studienköpfen, in denen der junge Künstler

*) Die Schreibweise Flink statt Flinck finde ich unter den zahlreichen von mir facsimilirten echten Inschriften auf Gemälden und Zeichnungen des Meisters nicht ein einziges Mal. Vielleicht hat Herr Bergau nicht genau gelesen. Uebrigens ist die Inschrift auf dem Bilde in der Pinakothek zu München im Kataloge gleichfalls ohne c angegeben. (Nachträglich theilt uns Herr Bergau mit, daß er bei genauer Untersuchung des Bildes allerdings den Namen mit c geschrieben gefunden habe. Anm. d. Red.

nicht nach Aehnlichkeit oder gar Schönheit (und doch entdeckt sie Herr von Wurzbach in diesen Bildnissen!) hascht, sondern sein ihm vorschwebendes Problem der Beleuchtung, des Halbdunkels der Lösung näher zu bringen sucht, entsprechen bekanntlich verschiedene auf dasselbe Ziel hinarbeitende Radirungen des Meisters. Es giebt aber auch eine sehr interessante ganz gleiche Zeichnung (in dem Handzeichnungenkabinet des British Museum), wie es mir schien, die Studie zu dem eben genannten Casseler Selbstbildniß. — Das war im Wesentlichen bereits das Resultat der Rembrandt-Literatur. Ich glaube, wenn Herr von Wurzbach sich näher mit derselben bekannt gemacht, wenn er die Werke des Meisters studirt haben wird, dürfte er von seinen Entdeckungen wieder zu dem alten Resultate sich bekehren. **W. Bode.**

* **Thiergruppen von Reinhold Begas.** Wohl nur das Interesse am Rennplatz kann den Fremden, der Buda-Pest besucht, zur Soroksárer Linie führen, welche in trostloser, staubiger Länge den weitläufig und schlecht bebauten Stadttheil des untern Donau-Ufers durchschneidet. Wer dürfte da draußen, wo die letzten Häuser stehen, einer künstlerischen Anregung gewärtig sein? Doch fesselt den Blick die Erscheinung einer umfangreichen Gebäudeanlage, welche von einem mächtigen, zinnengekrönten Thurm überragt wird. Es sind das öffentliche Schlachthaus und der Viehmarkt, auf Kosten der Stadt in den letzten Jahren von den Berliner Architekten J. Hennicke und van der Hude erbaut. Die Anlage wird in technischer Beziehung von Fachleuten als mustergiltig bezeichnet; unser Interesse erregt vorwiegend die kräftige und stilvolle Haltung der Architektur, deren monumentaler Ausdruck sich in zwei eigenartigen Kunstwerken gipfelt, welche die Pfeiler des Hauptportals schmücken. — Es sind dies zwei Kolossal-Gruppen von Reinhold Begas. Wir sind gewohnt, von der Hand dieses trefflichen Meisters mythologische Stoffe geistvoll oder das ewig Weibliche reizvoll behandelt zu sehen, hier aber finden wir ihn glücklich auf einem ganz andern Felde. Die eine Gruppe zeigt die Bändigung eines Stiers, dessen mächtiger Nacken mit widerstrebender Kraft der Anstrengung des Mannes folgt, welcher das Haupt mit dem Stricke und dem Schlachtringe zu fesseln bemüht ist. — Die andere Gruppe bildet ein jugendlicher Mann, gegen den Rücken eines Büffels gelehnt. Die Haltung des Mannes, sowie die träge Ruhe des Thieres, welches schlangenartig den zottigen Kopf vorstreckt, sind von vortrefflicher Wirkung. Die Behandlung der Thierkörper, zu deren Studium dem Künstler lebende Race-Exemplare nach Berlin gesendet wurden, zeigt eine hohe Meisterschaft. Die Gruppen, in grauem Kalkstein aus je einem Blocke von 3 Met. Höhe, 3 Met. Breite und 1,5 Met. Dicke von dem Wiener Bildhauer Sommer ausgeführt, werden von mächtigen Quaderpfeilern getragen, zwischen welche die eisernen Gitterthore eingefügt sind. Das bedeutende Höhenmaß von 6½ Met. bringt die Portal-Pfeiler architektonisch zur kräftigen Geltung gegenüber den Gebäudemassen, an welchen die Thierköpfe der Bogen-Schlußsteine die Hand desselben Meisters verrathen. Es zählen diese Thiergruppen zu den besten und originellsten Arbeiten von Reinhold Begas, von dessen außerordentlicher Begabung für monumentale Aufgaben sie Zeugniß geben. — Wir können den Behörden von Buda-Pest unsere Anerkennung nicht versagen dafür, daß sie die Mittel gewährten, einen derartigen Nützlichkeitsbau künstlerisch zu gestalten und durch die besten Kräfte auszuführen.

Die Entenjagd im Moor von Peter Heß. Dies im Besitz des Leipziger Museums befindliche Gemälde gehört zu den am feinsten durchgeführten des Künstlers. Durch die außerordentliche Sauberkeit und Klarheit der Behandlung ist es für die Reproduktion im Kupferstich in vorzüglichem Grade geeignet, und es hat in dem dieser Nummer der Zeitschrift beigegebenen Stich von Louis Schulz in Leipzig eine höchst gelungene Nachbildung gefunden. Mit ebenso präzisem wie gewandtem Stichel sind darin die Vorzüge des Gemäldes, die Feinheit der Details im Vordergrund, die zarte Abtönung der Ferne und des Gewölks, und die überaus klare Wirkung des Ganzen wiedergegeben. Der Stecher, der sich unseres Wissens bisher hauptsächlich mit der Reproduktion plastischer Werke beschäftigte, hat in diesem trefflichen Blatt sein Talent auch in der Wiedergabe des malerischen Effektes auf das glücklichste bewährt. Das Gemälde ist nicht bezeichnet und wurde 1868 aus der Arthaber'schen Sammlung für das Museum angekauft. 0,21 M. hoch, 0,27 M. breit. —e.

Thiergruppen von Reinhold Begas.

Zum Nationaldenkmal auf dem Niederwald.

Mit Abbildung.

Germania.
Von Kaupert's Entwurf für das Nationaldenkmal auf dem Niederwald.

Wie bekannt, hat der Schilling'sche Entwurf zum Nationaldenkmal auf dem Niederwald nicht immer den Anblick dargeboten, den jetzt Jedermann kennt und den die Wanderausstellung des großen Gypsmodells möglichst lebendig zu gestalten erfolgreich bemüht ist. Die erste Auffassung bot die Germania sitzend dar, wie sie sich eben die Krone auf das Haupt gesetzt hat, worauf die noch die Krone berührende Hand hinwies. Dieser Gedanke stand mit dem übrigen Denkmal, wenigstens mit den beiden andern Hauptdarstellungen, sowohl mit dem siegreichen, von Feldherren und Heer umringten Kaiser, als auch mit der freilich ohne Erklärung unverständlichen und daher frostig anmuthenden Ueberreichung des Wächterhorns durch Vater Rhein an die Mosel, in so innigem Zusammenhang, daß der einheitliche schöpferische Gedanke klar und deutlich hervortrat. Dagegen war die plastische Gestaltung desselben nichts weniger als glücklich: die sitzende Germania, die Krone mit der Hand haltend, konnte künstlerisch nicht befriedigen und mußte nothwendig Nebengedanken wachrufen, die durchaus nicht die beabsichtigte imponirende Wirkung hervorbringen konnten. Da wurde dem Künstler auferlegt, die Germania zu ändern. Es geschah, und wir sehen jetzt die Germania vor ihrem Throne stehend, die Krone in der Rechten weit hinaus haltend, eine in der That imponirende Erscheinung — nur schade, daß sie mit dem übrigen Denkmal in keinem rechten Zusammenhange

steht. Der siegreiche Kaiser, die hinausgeschobenen Grenzen, der posaunende Kriegsgenius, der palmenbringende Friedensengel, „Fest steht und treu die Wacht am Rhein" – und eine vom Sessel aufgestandene, in lebhafter Bewegung die Krone wie im Triumph hinaushaltende Germania — wie stimmt das zusammen? Die sich die Krone aufsetzende Germania giebt uns den beruhigenden Abschluß zu den in Reliefs ausgedrückten Thatsachen: diese Ereignisse haben den einzig richtigen Ausgang gefunden, welcher die Gründung des neuen deutschen Kaiserreiches ist. Aber jetzt? Wer, was bewegt die Germania, aufzustehen? Hat sie auf dem Thron bereits gesessen und hat also das Reich schon bestanden? Wem reicht sie die Krone hin? Will sie sie Jemandem darbringen? Der Künstler gibt uns die Germania handelnd und zeigt uns nicht das Ziel der Handlung, ja nicht einmal den Ausgangspunkt der Handlung wie bei der sich bekrönenden Germania. Wir befürchten sehr, daß diese Germania zu diesem Denkmal nicht gehört.

Bei der Ausstellung der Konkurrenzentwürfe zu Berlin befand sich unter anderen ein mit dem Motto „Gott mit uns" bezeichneter Entwurf. Auf mächtigem Unterbau erhob sich das Denkmal. Der die Treppen Hinaufsteigende sah sich auf dem ersten größeren Absatz einer Nische gegenüber, in welcher der alte Barbarossa saß, von den Zwergen umgeben, wie ihn das deutsche Volk so lange in sich als die Gestalt herumgetragen, in welcher die schlummernde Sehnsucht ihren Ausdruck fand. Erhob der Beschauer seinen Blick, so stand die Germania in imponirender Gestalt vor ihm und zeigte ihm mit leise geneigtem Haupte in der im Triumphe emporgehaltenen Krone, daß jener Traum nun Wirklichkeit geworden, daß jene Sehnsucht nun erfüllt sei. Mit der linken Hand stützt sie sich auf Schwert und Schild, die mit dem Siegerkranz umwunden sind. Dieser in ihrer Gesammtheit idealen Darstellung sollte in einer friesartigen Reihe von Reliefs, für welche der architektonische Unterbau reichliche Gelegenheit darbot, die reale Darstellung der Erhebung des deutschen Volkes, der Kämpfe, des Sieges zur Seite gehen. Die bedeutendsten Persönlichkeiten sollten theils in ganzen Figuren, theils in Medaillons ihre Würdigung finden. Man sieht, wie hier die Germania in innigster Beziehung zu dem Ganzen steht, wie gerade diese Auffassung von ihr naturgemäß aus dem Grundgedanken hervorgewachsen ist, in wie unmittelbare Beziehung das Denkmal zu seinem Beschauer tritt. Und dieser Entwurf war der einzige, welcher das Motiv des Hinaushaltens der Krone enthielt und der einzige, der es, seiner individueller Auffassung entsprechend, überhaupt enthalten konnte. Schilling erhält den Preis, wogegen nichts zu sagen ist; Schilling erhält den Auftrag, sein Motiv, das in seinem Zusammenhange durchaus passend war, aber sich schlecht ausnahm, zu ändern, und Schilling bringt ein neues Motiv von imponirender Gewalt, das aber bei näherer Prüfung nicht in den geistigen Rahmen seines Entwurfs paßt. Der Blick der Schilling'schen Germania ist ziellos, denn die Beziehung des andern Entwurfs paßt nicht; die Haltung der Krone der Schilling'schen Germania ist geziert und entbehrt der Kraft, da die Hand in das Innere der Krone hineingreift, statt sie zu tragen — aber der Gedanke des Hinhaltens der Krone als des nun erreichten Zieles ist ja bei ihm nicht vorhanden; die Schilling'sche Germania hat jetzt das Schwert, leider aber auch noch den Sessel, der den Hauptplatz einnimmt und die Germania ängstlich weit nach vorn drängt. Bedenkt man alles dies und vergleicht man damit die vorstehende nach einer Photographie des Entwurfs „Gott mit uns" gefertigte Zeichnung, so wird wohl die Frage erlaubt sein, ob der jetzige Schilling'sche Entwurf

nicht von dem Kaupert'schen beeinflußt worden ist? Ein freies Wort würde darüber die einfachste und entscheidendste Aufklärung geben. Einstweilen aber müssen wir, wie es indeß schon Bruno Meyer ausführlich und schlagend in der „Deutschen Warte" gethan hat, darauf hinweisen, wie die Konkurrenzausschreiben in unverantwortlicher Weise Mißbrauch mit den künstlerischen Kräften treiben, besonders aber, wenn der Fall eintritt, daß der Preis nur bedingtermaßen zuerkannt wird und ein verbesserter Entwurf, vielleicht nach ganz bestimmten Gesichtspunkten hin, verlangt wird. Ist es da nicht ganz natürlich, daß das Gute, was da und dort gefunden worden ist, verwerthet wird, daß es vielleicht dem Künstler schließlich selbst nicht mehr möglich ist, zu unterscheiden, wodurch der neue Gedanke in ihm angeregt worden ist? So natürlich es aber auch sein mag, so wenig verliert es seine Kränkung und Benachtheiligung für denjenigen Künstler, der im Rahmen seiner Gedanken ein Motiv geschaffen hat, das nun verwerthet wird, als ob es herrenloses Gut wäre. Was hat denn der Künstler mehr und was hat er Besseres als gerade das von ihm neu Geschaffene? Im deutschen Reich ward eben ein Musterschutzgesetz berathen — soll das Nationaldenkmal zugleich ein Denkmal des alten rechtlosen Zustandes sein?

X.

Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

In den Sälen X, XI und XII sind die Repräsentanten der venezianischen Schule versammelt. Da ich mir vorgenommen habe, bei der Musterung der Galerie Doria-Pamfili denselben eine eingehendere Behandlung zu widmen, so begnüge ich mich hier, nur bei denjenigen Werken länger zu verweilen, über deren Authenticität meine eigenen Ansichten mit dem Urtheile des Kataloges nicht übereinstimmen.

Im zehnten Saal ist mit der Nummer 1 ein männliches Porträt bezeichnet, das mit großem Unrecht dem Giovanbattista Moroni von Albino zugedacht wird. Der bergamastische Schüler des liebenswürdigen Moretto von Brescia war ein ganz anderer Mann, als der Urheber dieses ziemlich langweiligen Bildnisses gewesen zu sein scheint. Gehen wir daher schnell zu dem schönen daneben hängenden Gemälde Tizian's über! Es trägt die Nummer 2, ist auf Leinwand gemalt, mißt ungefähr 4 Fuß in der Höhe und 6 in der Breite und hat leider an vielen Stellen durch Retouchen gelitten. Dasselbe stellt, wie der Katalog besagt, die drei Grazien (?) dar und ist schon von Ridolfi als im Hause Borghese befindlich citirt. Es ist ausgezeichnet in der Farbe. Modificirte Kopien dieses Bildes, aus der reiferen Zeit des Meisters, sind mir mehrere zu Gesicht gekommen, eine ganz vorzügliche unter andern im Palazzo Balbi zu Genua.

Unter Nr. 3 folgt ein Bildchen, welches die h. Cäcilie und ihren Gatten Valerianus darstellt. Statt dem Paolo Veronese, dem es der Katalog beilegt, dürfte dasselbe dem Domenico Feti angehören. So wie hier den Paolo, hat Feti, im II. Saale der Galerie Sciarra Colonna den Schidone nachzuahmen versucht. Nummer 4 stellt eine Judith mit der Magd dar. Daß dieses schwache Machwerk von irgend einem Nachahmer des großen Cadoriners herstamme, wollen wir gerne dem Kataloge einräumen, wüßten aber keinen Grund anzuführen, warum diese Judith gerade die Frau Tizian's vorstellen sollte. Ueberdieß behauptet man ja, daß derselbe nicht nur eine, sondern etwelche Frauen hätte die seinigen nennen können.

Nummer 9 bezeichnet ein gar herrliches Porträt, in Lebensgröße, Kniestück, auf Leinwand gemalt. Die dargestellte Persönlichkeit hat zwar kein einnehmendes Aeußere, ja der Ausdruck des Gesichts ist geradezu ordinär; trotzdem wußte aber der Maler den Blick des Vorübergehenden auf diesen Mann festzubannen. Der noch junge Kavalier ist vollkommen schwarz gekleidet. Sein feuriges Auge, durch Schwermuth getrübt, scheint dem Verluste einer geliebten Person nachzusinnen. Er hält die linke Hand auf einen Tisch gestützt,

auf welchem unter Rosen- und Jasminblättern ein elfenbeinernes Todtenköpfchen steht. In voller Unschuld und Liebe hat sie also der Tod erreicht. Auf dem reizenden landschaftlichen Hintergrunde sieht man den h. Georg zu Pferde, im Begriffe den Drachen zu erlegen. Der Katalog schreibt dieses schöne Bildniß dem Giovan Antonio da Pordenone zu; aber schon Otto Mündler [1]) hat es seinem wahren Autor, dem Lorenzo Lotto von Treviso, zurückerstattet. Und in der That darf man auch nur die Art und Weise, wie die Hände geformt und gemalt sind, sich näher besehen, die dem Lotto ganz eigene Bewegung des Kopfes, das wunderbare Lichtspiel auf dem schwarzen Gewande und überdem die Landschaft genauer betrachten, und man wird nicht einen Augenblick anstehen, nicht nur die Hand, sondern auch „la tournure de l'esprit" dieses geistreichen und originellen Landsmannes und Zeitgenossen des Giorgione darin zu erkennen. Von demselben Meister befindet sich in der Sammlung noch ein anderes Bild, und zwar ein gar köstliches aus seiner Jugendzeit; dasselbe, bezeichnet mit Nr. 1, ist im XI. Saale aufgehängt, ist auf Holz gemalt, und trägt die Aufschrift: LAVRENT. LOTVS. M. D. VIII. Es stellt die Madonna dar, welche das kleine Christkind auf dem Arme hält; rechts steht ein h. Bischof, links der ehrsame alte Onuphrius. Das Kind ist mit einem Hemdchen bedeckt, und wahrscheinlich mag daher dies kleine Bild für irgend ein Nonnenkloster der Marca d'Ancona gemalt worden sein, denn in jenem Jahre befand sich Lotto in jener Gegend. Das Kleid der etwas ältlichen, mißmuthigen Madonna ist von scharlachrother Farbe, einem Roth, welches bei keinem seiner Mitschüler und Zeitgenossen, Giorgione, Tizian, Palma u. s. w. vorkommt, wohl aber bei etwas älteren venezianischen Malern, wie B. Boccaccino, Marco Marziale, Basaiti und anderen. Ueberhaupt ist der Farbenakkord auch in diesem Bilde des Lotto ganz originell und ihm eigenthümlich, die Bewegung des Kindes sehr geistreich und naiv; in spätern Werken hat Lotto diese kindliche Unruhe und Hast ein wenig übertrieben, und dieselbe erscheint denn auch manchmal etwas affektirt. Der Kopf und die Schultern der Madonna sind mit einem braungelblichen Tuche (der Lieblingsfarbe des Palma vecchio) bedeckt. Sie schaut links auf den ehrenhaften Onuphrius, während das Kind beide Händchen ausstreckt nach dem Herzen, das ihm mit andächtiger, wie wohl etwas mürrischer Miene und Geberde der h. Bischof darreicht. Das Gefälte ist hier noch ziemlich eckig und hart, aber man bemerkt schon in diesem Jugendwerke des liebenswürdigen Meisters die Tendenz zum Bauschigen, die in seinen spätern Bildern charakteristisch wird. Die rechte Hand der Maria ist noch ganz Bellinisch geformt, die Lichter scharf und kalt, das Kolorit strahlend, die Zeichnung sehr sorgfältig, die Ausführung fein und liebevoll. Der Ausdruck der zwei Heiligen ist wahr und warm, und dieselben sind ganz bei der Sache, unbekümmert um das, was etwa die Zuschauer dazu sagen möchten. Herr Professor M. Thausing bemerkt in seiner Biographie Dürer's von diesem Bilde ganz richtig, daß der heilige Onuphrius durchaus an Dürer erinnere, und es ist auch sehr wahrscheinlich, daß Lotto im Jahre 1506 den großen Nürnberger in Venedig persönlich gekannt und die daselbst von demselben gemalten Werke genauer studirt hat. — Bilder aus der nämlichen Kunstperiode des L. Lotto enthalten die Galerien von Neapel und München, die Pfarrkirche zu Asolo, die Dominikanerkirche von Recanati und endlich die an guten Bildern reiche Sammlung des Lord Ellesmere zu London.

In dem nämlichen Saale II hängt unter der Nummer 19 ein größeres Bild, das

---

1) Beiträge zu Burckhardt's Cicerone, S. 58.

sehr an Lotto erinnert, und das mir nichts anderes als eine gleichzeitige Kopie nach einem Werke Lotto's zu sein scheint. Der Katalog weist es schlechtweg der venezianischen Schule zu. Die Madonna sitzt unter einem Orangenbaume auf einer Art steinernem Throne, dessen Basis mit zwei in Grau gemalten Reliefs verziert ist. Maria hält das nackte Kind auf ihren Knien; auf den Seiten des Thrones stehen die h. Jungfrauen Justina und Barbara, die erstere eine knieende Matrone, die andere einen knieenden Herrn dem göttlichen Kinde empfehlend; Hintergrund Landschaft. Dieses ziemlich wohl erhaltene Gemälde ist etwa 4½ Fuß hoch und etwa 7 Fuß breit. Ein weißes Tuch fällt, nach Art Giambellino's, vom Haupte der Madonna auf ihre Schultern; der Mantel ist von himmelblauer Farbe, die Innenseite gelb, das Kleid malvenroth. Maria segnet mit der Linken, ihre Rechte hält das ganz im correggesken Sinne bewegte Kind fest. Die Landschaft ist durch eine Mühle und ein Schloß belebt und gleicht sehr dem landschaftlichen Hintergrunde auf dem Bilde Lotto's vom Jahre 1506, welches die Pfarrkirche von Asolo ziert. Auf dem Boden zwischen den andächtigen Donatoren liegen Rosenblätter neben einer vom Baum heruntergefallenen Apfelsine. Das meisterhaft gezeichnete Porträt der andächtigen Dame zumal ist mit großem Geiste gemalt.[1] Das Original dieses schönen Bildes gehört, meiner Ansicht nach, wie gesagt, dem Lotto an; wer der Autor dieser Reproduktion gewesen sein mag, vermag ich nicht zu sagen, Cariani aber auf keinen Fall.

Kehren wir nun, nach diesem Ausfluge, wieder zurück in den ersten Saal, woselbst wir, unter Nr. 11, auf einer ziemlich großen Leinwand, die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste dargestellt sehen. Die Predigt läßt uns kalt, obwohl die Malerei gut ist. Dieselbe rührt von Paolo Veronese her. — Nr. 16 daneben stellt den h. Dominikus dar. Leinwand, ungefähr 3 Fuß hoch und 2½ Fuß breit. Es ist dies ein gutes Bild des alten Tizian, aus seiner letzten Periode, und könnte vielleicht das von Ridolfi citirte Porträt von Tizian's Beichtvater sein: „fece il ritratto del suo confessore, dell'ordine dei Predicatori; era tra le cose del Gamberato" d. h. es gehörte dem Gamberato an. Unter Nummer 19 geht ein anderes gutes Porträt, das Bildniß eines Alten mit weißem Barte und schwarzem Barette auf dem Kopfe. Der gute Mann ist in der angenehmen Beschäftigung begriffen, Geld zu zählen. Vom Kataloge dem Giacomo da Ponte zugeschrieben, nach meiner Ansicht aber eher ein Werk seines Sohnes Francesco.

Und nun kommen wir zur Nummer 21, einem Hauptbilde der ganzen Sammlung, das wohl zu den berühmtesten Bildern der Welt zu zählen ist. Dieses Wunderwerk Tizian's ist unter dem Titel: „Die himmlische und irdische Liebe" allgemein bekannt, wurde von ihm etwa im zweiten Decennium des 16. Jahrhunderts gemalt und ist ganz im sogen. giorgionischen Geiste gedacht. Ein kostbares allegorisches Novellenbild mit dem poetischsten landschaftlichen Hintergrunde, den man sich nur träumen kann. Auch hier bewährt sich die große Meisterschaft Tizian's als Landschaftsmaler. Man halte dagegen die berühmten Landschaften der gleichzeitigen Niederländer, etwa die eines Civetta, eines Mabuse, eines Patinir, welchen Dürer den „guten" Landschaftsmaler nennt[2]), und sehe zu, was für ein ganz andrer Mann, auch in diesem Fache, der Italiener war. Derselben goldenen Zeit des Meisters mag auch wohl das Bild angehören mit den sogen. drei Lebensaltern des Menschen, welches in der Galerie Doria hängt, und von dem in der

1) Dies Bild wurde von den Herren Crowe und Cavalcaselle „a genuine Cariani" getauft; siehe a. a. O., S. 553, Note 1.

2) Siehe Dürer's Tagebuch der Reise in die Niederlande, S. 118.

borghesischen Sammlung eine, wie man sagt, von Sassoferrato gefertigte Kopie zu sehen ist. (Saal VII.) Die rechte Seite des Antlitzes des die irdische Liebe darstellenden Weibes ist leider ungeschickt restaurirt worden. Im Ganzen aber ist dies kostbare, „traumhaft schöne" Bild leidlich erhalten. Die dicht gedrängten Längenfalten auf den Gewändern erinnern unwillkürlich an das ganz ähnliche Gefälte auf dem Mantel der Salome in jenem Bilde der Doriagalerie, welches daselbst als „Herodias" des Pordenone gilt und allgemein bekannt ist. Auch die Haare sind auf diesem Tizianischen Bilde gerade so behandelt wie dort. Merkwürdig, daß Vasari dieses prachtvollen Bildes mit keiner Silbe erwähnt! Ridolfi, der es nur vom Hörensagen kannte, sagt bloß: „Im Hause des Fürsten Borghese befinden sich, von Tizian gemalt, zwei Weiber an einem Brunnen, in dem sich ein Kind spiegelt."

Unter Nummer 36 hängt in der Nähe des Fensters ein Bildchen, welches die Madonna mit dem Kinde darstellt und folgende Aufschrift trägt:

Joannes bellinus faciebat.

Diese Aufschrift trägt nicht den Charakter der ächten Bellinischen Namensbezeichnungen; auch stammt das Bildchen selbst eher von einem Schüler und Nachahmer des Giambellino, als von ihm selbst her. Francesco Bissolo ist unter allen Schülern und Nachahmern des großen Meisters derjenige, dem ich am liebsten diese kleine Madonna zuschreiben möchte [1].

Die Nummern 13 und 14 haben wir oben schon besprochen und beide Gemälde dem Giovanni de Lutero, Dosso genannt, zu vindiciren versucht. Nummer 30 stellt die heilige Dreieinigkeit dar, und ist ein gutes, mit dem Namen bezeichnetes Bild des Francesco Bassano. Die mit 35 bezeichnete sogen. Geburt eines fürstlichen Kindes gehört nicht in die „Venezianische Schule", der es der Katalog einreiht, sondern ist nichts anderes als die Kopie eines im Pittipalast zu Florenz befindlichen Bildes des Scarsellino von Ferrara. Im nämlichen Saale begegnen wir überdies einigen andern Bildern der Bassanischen Schule; es ist Mittelgut.

Im Saal XI. begegnet unser Auge sogleich unter Nummer 2 dem heiligen Antonius von Padua, wie er den stummen Fischen eine Predigt hält: ein Exempel, das sich auch heutzutage mancher Prediger zu Herzen nehmen sollte, statt seine Worte an die tauben Menschen zu vergeuden. Dieses Bild wird vom Kataloge dem Paolo Veronese selbst zugedacht, mag aber wohl eher die Arbeit eines seiner bessern Nachahmer sein, deren er ja so viele hatte.

Unter 5 sieht man die römische Lucrezia dargestellt. Das starkgebaute, volle Mädchen hat ihre blonden Haare gelöst und ist eben im Begriffe, sich die Brust zu durchbohren. Der Ausdruck ist gar zu sehr gelassen, ja indifferent für einen solchen Augenblick. Das Weib scheint nach dem Leben gemalt zu sein. Der Katalog reiht es in die Schule Tizian's ein. Diese Lucrezia gehört aber nach unserer Ueberzeugung unstreitig dem Palma vecchio an, und zwar jener Zeit, als dieser Meister sich eng an Lorenzo Lotto angeschlossen hatte. In der Uffiziengalerie zu Florenz befindet sich von Palma eine andere Lucrezia; dieselbe gehört aber einer spätern Zeit des Meisters an und ist wohl nichts anderes als das Porträt eines dicken, fetten und gerade nicht schönen venezianischen Weibes, das ihm auch zu andern Bildern Modell gestanden. Ueberhaupt war die Darstellung solch tragischer Seelenzustände nicht eben die Sache der Venezianer.

---

1) Crowe und Cavalcaselle schreiben dieses Bild dem Alter des Giovanni Bellini zu. (Bd. I, S. 193.)

Nummer 9 ist das Bildniß eines jungen Mannes: Brustbild, Profil, Grund bräunlich. Wie man dieses Porträt dem nämlichen Maler zuschreiben konnte, dem man im Saale X Nummer 1 zugeschoben hat, nämlich dem Giambattista Moroni, ist wahrlich unbegreiflich und zeugt von einer großen Gleichgiltigkeit seitens der Direktion. So wie aber jenes Porträt, wie wir gesehen, nichts mit dem trefflichen Bergamasken zu schaffen hat, so gehört auch dieses Bild auf keinen Fall dem Moroni an, sondern ist, täuschen wir uns nicht, ein Werk des Girolamo Savoldo von Brescia, eines Schülers des Romanino und sodann Nachahmers des Tizian. Das schöne Porträt verdiente in ein besseres Licht gestellt zu werden, zumal da die Bilder dieses vortrefflichen Dilettanten selten sind.

Besehen wir uns unter Nummer 14 ein großes Gemälde, das auf der Wand daneben hängt und das h. Abendmahl darstellt. (Leinwand, etwa sechs Fuß hoch und neun Fuß breit.) Der Katalog giebt als Autor dieses ziemlich rohen Bildes den Venezianer Andrea Schiavone an. Sowohl aus der Zeichnung als auch aus dem Kolorit und mehr noch aus der Auffassung der Charaktere spricht eher der Sinn der ausgearteten Schule Raffael's. Wir glauben in diesem Bilde die Hand des sich selbst überlassenen Polidoro da Caravaggio zu erkennen und dasselbe der neapolitanisch-sizilianischen Epoche des Meisters zuweisen zu müssen.

Die Nummern 15, 16 und 18 bezeichnen drei große Gemälde, welche vom Kataloge dem nämlichen Maler, nämlich dem „Bonifazio Veneziano" zugeschrieben werden. Das erste, 15, führt uns die Mutter der Zebedäer vor, wie sie ihre Söhne Christo empfiehlt. Auf dem Bilde 16 sehen wir die Heimkehr des verlorenen Sohnes und auf dem dritten, 18, die „Ehebrecherin" dargestellt. Die zwei ersten Gemälde sind Arbeiten, irren wir uns nicht, des Bonifazio junior, die Ehebrecherin aber ist nur eine schwache Kopie eines Nachahmers der Bonifazi. Schon Mündler machte in seinem letzten kritischen Büchlein [1] darauf aufmerksam, daß es in Venedig eine Malerfamilie Namens Bonifazio gab, welche fast durch's ganze sechzehnte Jahrhundert wirkte. Diese Entdeckung verdanken wir aber nicht Otto Mündler, sondern zwei italienischen Kunstforschern. Der Venezianer Moschini machte nämlich schon in seiner 1815 erschienenen „Guida di Venezia" aufmerksam darauf, daß es zwei Maler Namens Bonifazio gegeben haben müsse, und der vor mehreren Jahren verstorbene Doktor Cesare Bernasconi aus Verona wies in seiner guten „Geschichte der veronesischen Malerschule" [2] mit Dokumenten nach, daß wenigstens drei Maler Bonifazio existirt haben, wovon der älteste aus Verona gebürtig, sich aber schon in seiner Jugend wie es scheint in Venedig niedergelassen hatte, wo er im Jahre 1540 starb. Der zweite, der jüngere Bonifazio, ein Verwandter, vielleicht Sohn oder Bruder des ältern, jedenfalls dessen Schüler und Nachahmer, verschied im Jahre 1553, während ein dritter Bonifazio noch im Jahre 1579 gemalt hat. Diese zwei letzten Bonifazio hielten sich streng an die Mal- und Kompositionsweise des erstern, so zwar, daß der weniger Geübte sehr leicht, wie dies ja auch bei den drei oder vier Bassano geschieht, Werke des einen Bonifazio mit denen des andern verwechselt. Der zweite oder der dritte dieser Bonifazio mag nun in Venedig das Licht der Welt erblickt haben, und es wäre somit die Existenz eines Bonifazio Veneziano ebenso berechtigt, als es die eines Bonifazio Veronese ist, von welchem letztern schon der „Anonimo" des Morelli spricht. Es ist hier noch zu bemerken, daß der jüngste dieser drei Bonifazio in seinen spätern Werken sich auch als Nachahmer des

1) Beiträge zu Burckhardt's Cicerone, S. 62.

2) Studj sopra la storia della pittura italiana — Verona 1864 — S. 287—88.

Tizian erweist, während der erste oder große Bonifazio unstreitig als Schüler und Nachahmer des Palma vecchio erscheint.

Ich werde bei einer andern Gelegenheit länger bei dieser Malerfamilie verweilen. Betrachten wir heute nur noch das mit Nr. 32 bezeichnete Bild. Es stellt die Madonna mit dem nackten Kinde dar, welches einer andächtigen Frau den Segen ertheilt; zu den Seiten der h. Antonius, dessen Ausdruck wahr und seelenvoll ist, und der h. Hieronymus, ganz in der Art des Lotto beleuchtet. Maria aber sieht wie ein bergamaskisches Bauernmädchen aus. Die Zeichnung ist noch ziemlich schüchtern, der Faltenwurf hart und etwas unbeholfen. Es ist dies wohl eine Jugendarbeit des Palma vecchio, aus dem ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts, ebenso wie das schöne Bild im Hause Colonna zu Rom.

(Schluß folgt.)

Baccio Bandinelli.

Von Albert Jansen.

Mit Illustrationen.

II. In der Gunst des Glückes und der Großen.

(Schluß.)

Der größte Gönner Bandinelli's, Papst Clemens VII., starb am 25. September 1534. Noch kurz vor seinem Tode hatte er den Florentiner Bildhauer dadurch sehr schmeichelhaft geehrt, daß er ihm die Besitzung jenes bösen Nachbars der Villa Pizzidimonte schenkte, der nach der Rückkehr der Medici nach Florenz als Rebell seiner Güter verlustig erklärt worden war. Den beiden Päpsten aus dem Hause Medici, Leo X. und Clemens VII., ein würdiges Grabdenkmal zu errichten, mußte jetzt das rege Begehren aller ihrer Angehörigen sein. Welcher Künstler aber sollte dafür auserkoren werden? Michel Angelo war anderweitig zu sehr in Anspruch genommen und wurde überdies von dem neuen Papste Paul III. am 1. September 1535 zum „obersten Architekten, Bildhauer und Maler des Apostolischen Palastes" erhoben. Der Kardinal Ippolito de' Medici, der sich als das Haupt der Familie fühlte, wandte sich daher an Alfonso Lombardi, der, aus Lucca stammend, durch seine Schöpfungen namentlich in Ferrara und Bologna ganz Italien mit dem Ruhme seines Namens erfüllte. Allein gerade damals brach wieder Unheil über die Medici herein.

Nur kurze Zeit hatte Alessandro mit Selbstbeherrschung, eifrig und zugänglich gutem Rathe, den Staat regiert; bald gefiel er sich ausschließlich in der ausgelassenen Gesellschaft der adligen Florentiner Jugend und gab sich jeder Ausschweifung hin. Im Winter veranstalteten seine Genossen Gelage, die 400—600 Scudi, zuweilen 1000 Scudi kosteten. Schamlose Orgien wurden gefeiert, und der Herzog schonte in seiner sinnlichen Lust weder den Adel noch die Ehrbarkeit; nicht einmal die Nonnen in den Klöstern waren vor ihm sicher. Creaturen, wie Giomo da Carmi und der Cameriere l'Unghero, die als ständige Gefährten den Herzog begleiteten, wenn er maskirt seine schlimmen Wege ging, gewannen sogar Einfluß auf das öffentliche Wesen; es gab Leute genug, die sich nicht schämten, ihnen den Hof zu machen. Dadurch, daß er diese Wirthschaft duldete, daß er seine eigenen vier Söhne daran Theil nehmen ließ, daß er womöglich selbst den Ton dabei angab, gelang es dem reichen und stolzen Filippo Strozzi, die Staatsgewalt förmlich in seine Hände zu bekommen. Mit Gewalt wurde Florenz im Zaume gehalten. Die Waffen waren den Bürgern genommen und in ein neuerbautes Bollwerk an der Porta alla Giustizia gebracht. Zwischen Porta S. Gallo und Porta al Prato erhob sich seit Mai 1534 eine Citadelle. Dagegen beließ der Herzog der Stadt Pisa und anderen Ortschaften, die den alten Groll gegen Florenz noch bewahrten, das Waffenrecht und ertheilte ihnen Privilegien mancher Art. Aus den Bewohnern der Landschaft bildete er sich eine Miliz von 10,000

Mann, über die er seine Getreuen als Capitäne setzte, und umgab sich mit einer Leibgarde von 300 leichten Reitern, die ihm selbst auf die Jagd folgen mußten. Man begreift, wie da die Steuern immer wuchsen; bereits 1532 betrugen sie für das Jahr 100,000 Ducaten. Die Florentiner litten am meisten darunter, und doch wurden gerade sie von allen höheren Staatsämtern ausgeschlossen. Der Magistrat der Acht stand ganz unter Maurizio di Romagna, der willkürlich, grausam und bestialisch verfuhr; überall, auch außerhalb ihrer Heimat, namentlich in Rom, wurden die Florentiner von Spionen umlauert. Unter dem jungen lüderlichen Adel, der den Herzog umgab, herrschte Selbstsucht und giftiger Neid; es kam zu hinterlistigen Anschlägen, Giuliano Salviati wurde getödtet, und die gerichtliche Untersuchung, die darüber entstand, bewirkte den Bruch des Herzogs mit den Strozzi. Seit der Zeit trat aus Alessandro's Natur auch die tückische Mordgier hervor, die so oft mit der Wollust vereint ist. Ihr fiel Luisa Strozzi zum Opfer, die durch Gift umkam, dann Giorgio Ridolfi. Vergiftet wurde auch Kardinal Ippolito de' Medici; es hieß, er wäre nach Florenz gekommen, um Alessandro aus der Welt zu schaffen, wobei ihm dann der andere zuvorkam. Von Alessandro's Creaturen wurde ausgesprengt, der Papst Paul III. habe die Unthat auf dem Gewissen, weil ihm für seinen Nipoten, Kardinal Farnese, nach Ippolito's Vermögen gelüste. Aber der Herzog selbst war unmöglich geworden; er hätte den Staat und seine Familie in's Verderben gestürzt; bei einer Verschwörung, an deren Spitze Lorenzino de' Medici stand, verlor er 1537 das Leben. Zur Herstellung des Freistaates kam es nicht. Die 48 Senatoren erwählten, die einen freiwillig und die anderen aus Furcht vor Alessandro Vitelli, der sich in den Besitz der Citadelle gesetzt hatte, Cosimo de' Medici, den Sohn Giovanni's delle Bande nere, als Herzog. Ein Aufstand unter Filippo Strozzi wurde blutig unterdrückt und mit ausgesuchter Grausamkeit bestraft. Dem einen Tyrannen war ein anderer gefolgt.

Bandinelli indessen verlor an Alessandro einen gefährlichen Feind und gewann an Cosimo einen neuen mächtigen Gönner. Unmittelbar nach Kardinal Ippolito's Ende schmeichelte er sich zuerst in das Vertrauen der Lucrezia, welche die älteste Tochter Lorenzo il Magnifico's und die Gemahlin Jacopo Salviati's war. Sie besaß Energie und Einfluß, und während die männlichen Mitglieder der Familie in Florenz mit politischen Gegensätzen und Gefahren, in Rom mit der Rivalität des aufkommenden Hauses Farnese zu thun hatten, so hegte sie die Sorge für die Denkmale, die Leo X. und Clemens VII. verherrlichen sollten. Ihr brachten die Künstler ihre Skizzen und Entwürfe; so auch Antonio Dosio, dessen Zeichnung zu einem Monumente Clemens' VII. noch gegenwärtig in der Sammlung der Uffizien bewahrt wird. Bandinelli aber überzeugte die hohe Frau, daß er vor allen anderen durch seine persönlichen Beziehungen berufen sei, den Gebeinen der großen Päpste die gebührende Ehre zu verschaffen. Von den Konkurrenten fürchtete er nur Alfonso Lombardi, und daher stellte er der Lucrezia eindringlich vor, daß sich dieser weder auf die Kunst zu zeichnen, noch auf die Bearbeitung des Marmors verstände. Kaum hatte Bandinelli durch solche Mittel Lucrezia Salviati für sich eingenommen, so belagerte er ihren Sohn, Kardinal Giovanni; er antichambrirte bei diesem mit so auffallender Gewissenhaftigkeit, daß er in den Verdacht politischer Spionage gerieth und einmal dem Allerschlimmsten ausgesetzt war. Aber er erreichte so sein Ziel und brachte zuletzt auch die Kardinäle Cybò, Niccolo Ridolfi und Baldassari Turrini dahin, daß sie ihre Stimmen ihm ertheilten; sie waren alle Angehörige des Hauses Medici.

Vasari hat Recht, für solche Machinationen war Baccio „terribile di lingua e d'ingegno".

schrecklich mit seiner Zunge und schlauen Findigkeit. Wieder hatte er sich einen neuen und ungewöhnlich bedeutenden Auftrag erlistet, obgleich er selbst den halbbezahlten Neptun-Doria für Genua noch nicht vollendet hatte. „Wenn mein Bruder Andrea Eurer habhaft wird, sagte ihm Kardinal Doria, dann könnt Ihr der Galeere sicher sein." Nicht ohne die schützende Fürsprache der Medici hatte sich Baccio dann nach Carrara gewagt, aber hier angekommen überall Häscher Andrea's gewittert und voll Angst rasch wieder den Heimweg nach Florenz genommen.

Die Modelle zu den Monumenten Leo's X. und Clemens' VII. fertigte er aus Holz und alles Figürliche daran aus Wachs. In den Gärten des Kardinal Ridolfi bei Sant Agata alla Subura in Rom hatte er die Ehre, dieselben seinen dort versammelten Gönnern vorzuzeigen. Da wurde Solosmeo angemeldet, ein Schüler des verstorbenen Andrea del Sarto und ein Freund Benvenuto Cellini's. Schnell muß sich Baccio hinter eine Portiere zurückziehen, und Solosmeo wird zu einem Urtheil über die Modelle aufgefordert. Unbarmherzig zieht dieser sofort über ihren Urheber her, über seine Habgier, über seine Unwissenheit und Anmaßung. „Was hab ich Dir gethan!" schreit Baccio, aus seinem Versteck hervorbrechend. Gelassen wendet sich Solosmeo an den Wirth: „Was sind das für Possen, Monsignore? Nie wieder will ich mich mit Priestern einlassen." Und damit empfahl er sich; Kardinal Salviati aber sagte beruhigend zu Baccio: „Thue Dein Bestes und strafe solche Leute Lügen durch Deine Thaten."

Den Anfang dazu machte er emsig genug. Kaum hört er jedoch, daß der Herzog Cosimo in Florenz ein Denkmal für Giovanni delle Bande nere beabsichtigt und den Bildhauer Tribolo dafür in's Auge gefaßt hat, so wirft er sich auf Zeichnungen und Modelle dazu und weiß sie mit allerhand schönen Verheißungen an den Herzog zu bringen. Insbesondere wußte er sich hinter den Bischof Battista Ricasoli von Cortona zu stecken, der im Winter 1539/1540 nach Rom kam; er zeigte ihm die neugefundenen Antiquitäten und ging ihm auf Schritt und Tritt dienstbeflissen zur Hand. Und so entschied sich auch diese Angelegenheit wieder zu Baccio's Vortheil. Bereits am 1. März 1540 konnte er in einem Briefe den Herzog um die Maaße des Marmors ersuchen, den er zu bearbeiten hätte, und um die Zuweisung einer recht trockenen Wohnung. Gleichzeitig eines Konfliktes mit Paolo da Romena gedenkend, erklärte er heuchlerisch, daß er nicht um Streit zu führen, sondern um zu arbeiten nach Florenz kommen würde. Dorthin brach er nach Kurzem auf und ließ in Rom seine Papstmonumente liegen und stehen, wie sie waren. Vergebens beschwerte sich der Kardinal Turrini darüber, der als Sollicitore de' labori fungirte; seine Briefe vom 11. Mai 1540 an Kardinal Cybò und vom 22. Juli 1540 an Herzog Cosimo blieben wirkungslos. Und doch hatte er Bandinelli so richtig erkannt, wenn er beide Mal über ihn den Vorwurf erhob, daß sein ganzes Absehen immerfort nur auf Geld gerichtet wäre.

Eben in diesem Momente erstieg Bandinelli die höchste Staffel seines Ruhmes. Bildhauer und Maler zugleich wie Michelangelo geworden, meinte er wie dieser auch als Baumeister auftreten zu können. Von der Compagnia della Madonna della Quercia war einst Michelangelo beauftragt worden, der Heiligen dieser Laienbrüderschaft eine Kirche am Hügel delle Forbici vor der Stadt Florenz zu errichten, und hatte in der That 1525 Hand an's Werk gelegt. Zur Fortführung und Vollendung dieses Baues aber wurde nachmals Bandinelli als Architekt und Bildhauer berufen. Wir wissen nicht, was er hierbei geleistet hat, da die im Jahre 1552 geweihte Kirche der Madonna della Quercia am Ende

des achtzehnten Jahrhunderts profanirt und mit den Bauwerken einer Villa verschmolzen worden ist. Allein in den Ruf eines Meisters der Architektur sich zu bringen, das war Bandinelli wirklich gelungen. Eine ähnliche ehrenvolle Stellung, wie sie Michelangelo in Rom 1535 durch Papst Paul III. für den apostolischen Palast übertragen war, erhielt er am 6. December 1540 in Florenz durch den Herzog Cosimo: alle Steinmetzen, Maurer, Zimmerleute, Schmiede und Gehilfen der Dombau-Arbeiten wurden seinen Befehlen untergeordnet. In Folge dessen erließ Bandinelli unter anderen auch am 14. Januar 1541 eine Reihe Verfügungen. Alle jene Handwerker sollten im Winter vom 1. Oktober bis 30. April eine halbe, im Sommer dagegen eine ganze Stunde Ruhezeit haben; sie sollten fortan die Arbeit nicht um die 23ste, sondern erst um die 23½te Stunde verlassen und für jeden Wintertag 1 lira, für jeden Sommertag 1 lira 3 soldi Lohn erhalten.

Endlich gefiel es dem Herzog, seinen Baumeister und Bildhauer für die Vollendung der Werke in Rom zu beurlauben, worüber der Kardinal Turrini in einem Schreiben vom 6. August 1541 seine Freude ausdrückte. In Rom benahm sich Bandinelli als der große Mann und mochte wohl auch manchem dafür gelten. Ein junger Architekt und Miniaturmaler, Francesco d' Olando, der damals dort auf Kosten König Johann's III. von Portugal die Theorie und Praxis der schönen Künste studirte, suchte ebenso wohl bei Bandinelli Belehrung als bei Michelangelo. Den letzteren freilich scheint er über alles gestellt zu haben. Denn als er im Jahre 1549 seine Dialogen über die alte Malerei schrieb, so leitet er den ersten in folgender Weise ein: im Begriff Lattantio Tolomei zu besuchen, hört er, daß dieser mit Vittoria Colonna nach der Kirche San Silvestro auf Montecavallo gegangen ist, um den streng katholischen Fra Ambrogio Catarino zu hören. Sobald aber der junge Mann an seine Freunde in der Kirche herangetreten ist, bemerkt Vittoria Colonna: „Irre ich nicht, so hört Francesco d'Olando viel lieber eine Rede Michelangelo's über die Malerei als eine Vorlesung Fra Ambrogio's über eine Epistel des Paulus." Und alle drei begaben sich zu dem weisen und großen Meister. Wir aber müssen uns nun zu der Betrachtung der Werke Bandinelli's in Rom wenden.

Im Chore von S. Maria sopra Minerva stehen noch heute vollkommen unversehrt die Grabmonumente der Mediceer-Päpste, beide in der Form antiker Triumphbogen. Auf einfacher Basis erheben sich vier ionische Säulen, zwischen denen drei Nischen für Statuen sich öffnen. Leo X. sitzend, im pontifikalen Gewande, die Hand zum Segnen erhoben, thront zwischen Petrus und Paulus, und in ganz gleicher Weise Clemens VII. zwischen Johannes d. T. und Johannes dem Evangelisten. Oberhalb der Nischen mit ihren Statuen befinden sich bei jedem der beiden Monumente drei Reliefs, von denen das mittlere immer das größte ist. Auf dem einen Denkmale sehen wir Leo's X. Zusammenkunft mit Franz I. im December 1515 in Bologna, und links und rechts davon Paulus predigend und Petrus Todte erweckend; diesen Reliefs entsprechen auf dem anderen Denkmale Clemens VII., Karl V. in Bologna krönend, zwischen dem in der Wüste predigenden Johannes d. T. und dem die Drusiana erweckenden Evangelisten Johannes. Die Statue Leo's X. ist von Rafaello da Montelupo und diejenige Clemens' VII. von Nanni di Baccio Bigio gemeißelt. An Bandinelli wurden für jede derselben 500 Scudi bezahlt und für jeden der Apostel 400, für jedes der zwei größeren Reliefs 600 und für jedes der vier kleineren 400 Scudi. Darin, daß sowohl in den Statuen als in den dazu gehörigen Reliefs die Päpste durch ihren Platz und ihre Größe vor den Aposteln, vor den „uomini

dedicati" bevorzugt sind, hat Vasari zu wenig Religion und zu viel Schmeichelei für die Medici gefunden. Jeder Beschauer aber sollte vielmehr in der flüchtigen und unsorgfältigen Ausführung der Monumente unwillig die Dankbarkeit vermissen, die Bandinelli den Medici schuldete, und dann gerade hier aus einem allgemein sittlichen Grunde den Mangel an derjenigen Achtung tadeln, die der Künstler schon gegen die Kunst überhaupt und gegen sein eigenes Werk haben müßte. Der architektonische Aufbau ist nicht ohne Verständniß und Geschmack, sowie die Skulpturen wieder Korrektheit zeigen; aber niemand darf von dem Meister den Reiz eigenartiger Erfindung und die Wirkung einer tiefen lebendigen Empfindung erwarten.

Der Herzog Cosimo scheint kein besonderes Interesse für die Denkmale seiner großen Verwandten gehabt zu haben und wünschte vielleicht nichts sehnlicher, als daß sich Bandinelli seiner römischen Verpflichtungen so rasch als möglich entledigen möchte. In seiner Vorliebe für ihn ließ er sich nicht einmal durch die Beschuldigung beirren, die Kardinal Turrini 1540 ausgesprochen hatte. Der Herzog war ein Mann, der manche löblichen Eigenschaften besaß; seine Zeitgenossen bewunderten namentlich seine Enthaltsamkeit. In seiner Jugend hatte er mit der Tochter eines Goldschmieds Umgang, die ihm seine Mutter im Hause hielt; seit seiner Vermählung mit Leonora di Toledo, die er 1539 feierte, hat er nie wieder eine andere Frau berührt. Fünf Söhne und fünf Töchter, die sie ihm gebar, waren seine Freude und sein Stolz. Daß die natürlichen Kinder Alessandro's anständig versorgt wurden, ließ er sich angelegen sein; mehrere Töchter waren durch seine Mutter in Klöster gebracht, die Giulia verheirathete er mit Regagno Cantelmo, und einen Bruder derselben schickte er nach Pisa auf die Universität und gab ihm jährlich 1000 Dukaten. Wenigstens äußerlich hielt er streng auf Sitte und Religion, wie es eine Zeit erforderte, in der sich schon die Reaktion gegen die heidnische Renaissance und die ketzerische Reformation erhob. Wenn die Knabenschändung, die auch etwas Antikes war, schon längst von einheimischen Schriftstellern als Ursache des nationalen Unglückes gebrandmarkt wurde, so hat Cosimo 1542 ein strenges Gesetz wie gegen die Gotteslästerungen so gegen die unnatürlichen Laster ergehen lassen. Wegen letzterer wurden Pandolfo Pucci und Giovanni Bandini angeklagt; jener aber fand Gnade durch den Einfluß seines Vaters, der eben den Kardinalshut erhielt, während Bandini mit langer Kerkerhaft büßen mußte; er büßte, so sagte man, den Freimuth, womit er dem Herzog in's Gesicht den Vorwurf gemacht hatte, daß er seiner Frau zu viel Macht einräumte. Derselbe strenge Segni, der uns diese ungerechten Entscheidungen mittheilt, rühmt dennoch im Allgemeinen den Herrscher als gerecht. Ungern ertheilte Cosimo Audienzen; er zog es vor, die Parteien schriftlich zu vernehmen, wobei er dann die Sachen mit Ruhe und Fleiß durchdenken konnte. Denn rasch in der Auffassung und im Entschlusse war er keineswegs. Fast nur Geistliche bildeten seinen Rath, so Bischof Giovanni Battista da Ricasoli von Cortona, Bischof Bernardo de' Medici von Furli u. a. m.; nur die Juristen Agnolo Niccolini und Lelio Torelli da Fano waren Laien. Geheimnisse freilich erfuhren weder die einen noch die anderen; auf die Entschließungen des Herzogs wirkte einzig und allein dessen Frau und deren Oheim Francesco di Toledo, der in Florenz mit dem Titel eines kaiserlichen Gesandten gleichsam Wache über den ganzen Staat hielt.

Getreu den Traditionen seines Hauses förderte Cosimo die Wissenschaften und Künste. Wenn er in Pisa die alte Universität zu neuem Glanze brachte und überhaupt diese Stadt mannigfach auszeichnete und mit neuen Bauten schmückte, so geschah dies nicht ohne poli-

tische Gründe. Er liebte aber auch um ihrer selbst willen die Literatur und die Schriftsteller; auf ihren Beifall, auf den Ruhm, den sie spendeten, legte er hohen Werth. Der gelehrte Humanist und Kenner des Griechischen, Pietro Vettori, der geniale und kühn denkende Benedetto da Monte Varchi, der mit philosophischem Tiefsinn und mit feinem Sprachgefühl begabte Schuhmacher Giovanni Battista Gelli: sie und manche andere wurden durch die Gunst des Hofes ausgezeichnet. Cosimo selbst hat den Ruhm, der Gründer der Florentinischen Akademie zu sein, der Pflegerin der schönen Sprache Toscana's, die damals nicht nur in ganz Italien, sondern auch in Frankreich ihren Zauber übte.

Es entstanden zahlreiche Prunk- und Nutzbauten: an den erforderlichen Punkten wurden stattliche Festungen wie die herrlichen Bastionen von San Miniato aufgeführt. Für Bildhauer und Maler gab es stets zu thun. Auch für die vergängliche Herrlichkeit der Hof- und Staatsfeste wurden sie noch immer in Anspruch genommen; Ridolfo Ghirlandajo konnte für den ständigen Werkmeister derselben gelten, während der Bildhauer Tribolo bei Feuerwerken besonderen Ruhm erwarb.

Und nach allen Seiten hin entfaltete der Herrscher einen wahrhaft königlichen Pomp und Prunk; alle Welt war verwundert über die große Zahl von Damen, die dienend die Herzogin Leonora umgaben. Zu alle den Ausgaben aber für den Staat, für Festungen und Armeen, für Wissenschaft und Kunst, für Hof und Repräsentation kamen noch Hilfsgelder für den Kaiser und die Kosten für die Unterhaltung einer Menge von Spionen. Die Steuern, bereits auf 500,000 Scudi im Jahre gesteigert, reichten nicht mehr aus, sehr bald war eine Million erforderlich. Wer es verstand, dem Volke Geld abzupressen, der war der Regierung willkommen, und mancher, der es verdient hätte, im Dunkel zu bleiben, verhalf sich durch solche Künste zu einem glänzenden Dasein. Der Jurist Jacopo Polverini aus Prato wurde nach Segni's Ausdrucke der neue Solon von Florenz, der jeden Tag ein Gesetz ausdachte, das dem Fürsten Geld, der Gesammtheit aber Schaden und Schande brachte. Auch die Bergwerke, die namentlich in Pietra santa eröffnet wurden und zu deren Betrieb Ingenieure aus Deutschland herbeigeholt waren, verursachten nur neue Unkosten. Der ganze Handel wurde zum Monopol der Regierung gemacht. Das Volk seufzte unter den Lasten. Doch was kümmerte das den Gebieter, der kein Herz für die Bürger besaß! Sein ganzes Regiment war auf die Macht allein begründet; Mißtrauen gegen alle galt ihm für die oberste Regel des Fürsten. Von den Florentinern zog er sehr wenige, und mit nichten die Besten in seinen Dienst; und wenn er sie gebrauchte, so war es zu Dingen, die sich weder für Edelleute noch für freie Bürger schickten. Den Schmeichlern eröffnete er überall sein Ohr und seine Hand, und unterwürfige Diener ernteten bei ihm reichen Lohn; daß er seine Feinde gleich im Anfange seiner Regierung mit kaltblütiger raffinirter Grausamkeit vernichtete, wirkte für alle Folgezeit. Vor seiner Rache war keiner sicher. Als sich Lorenzino de' Medici, der Mörder Alessandro's, nach vielen Irrfahrten von Konstantinopel bis Paris 1547 nach Venedig begab, wurde er sammt seinem Oheim Alessandro Soderini von zwei Männern erdolcht, die Cosimo gedungen hatte.

Kann es Bandinelli zum Ruhme gereichen, daß er die volle Gunst eines solchen Herrschers genoß? Er selbst freilich brüstete sich damit; hoffärtig und anmaßend ließ er es jedem fühlen, daß in der Sphäre, die ihm anvertraut war, alles zu seiner Verfügung stand. Einen Marmorblock, aus dem ein Herkules und Antäus auszuhauen Michelangelo schon begonnen hatte und den dann Fra Giovanni Angelo Montorsoli vollenden sollte, ließ er „frech und schamlos“ in Stücke schneiden, um daraus Karnieße

für das Monument des Giovanni delle Bande nere zu meißeln. Ich weiß nicht, ob sich Baccio eingebildet hat, durch die Grabdenkmale der Päpste Leo X. und Clemens VII. dasjenige Michelangelo's für Julius II. überboten zu haben; jedenfalls wollte er jetzt mit seinem Giovanni dessen Statuen Lorenzo's und Giuliano's ausstechen, die über ihren Gräbern in der Sagrestia von S. Lorenzo in Florenz sitzen. Auch er ließ seinen Helden sitzen, in voller römischer Rüstung, aber baarhäuptig, den Kommandostab in der rechten Hand, die auf dem rechten Oberschenkel ruht. Die Basis der Statue bildet ein hoher rechteckiger Würfel, an dessen Rückseite aus einer Röhre frisches Wasser fließt. Von früh bis spät drängt sich nun dort in belebten Gruppen schöpfend und trinkend das Volk. Das Postament hatte schon lange Zeit in der engen gedrückten Kapelle de' Neroni in San Lorenzo gestanden, ehe es auf dem Platze vor dieser Kirche aufgestellt wurde und nun den Namen la Base di San Lorenzo bekam. Die Statue selbst aber wurde gar erst 1850 aus dem großen Saale des Palazzo vecchio geholt und auf die für sie bestimmte Basis gebracht. Noch einmal regte sich dabei der alte Florentiner Geist des Spottes:

„Messer Giovanni delle Bande nere
Dal lungo cavalcar noiato e stanco
Scese di sella e si pose a sedere".

Fertig in allen seinen Theilen ist übrigens weder die Statue noch das Postament. Der curulische Sessel Giovanni's ist noch roher Stein, und von dem Ding, das der Held in seiner Hand hat, weiß man nicht zu sagen, ob es ein Kommandostab oder das untere Stück eines Lanzenschaftes ist.

Aufmerksame Beobachtung verdient das würfelförmige Postament. An den vier Ecken sind Säulen. Jede der zwei Kleinseiten zeigt das Wappen der Medici. Der Vorderseite wird ihr Schmuck durch ein großes Relief verliehen, das zwei durch einen Baum getrennte Scenen darstellt. Auf der einen Seite wird ein Schwein weggetragen, eine Frau geraubt und ein bärtiger Mann von einem Jünglinge in Banden gelegt. Die andere Seite aber vergegenwärtigt uns den im Siege milden Helden, leider wieder nur in unvollständiger Ausführung des Bildhauers. Er sitzt auf Trophäen, und mit ausgestreckter Hand verkündet er den schon knieenden oder eben herangeführten Gefangenen Frieden und Freiheit. Was der Meister in anmuthiger und kunstreicher Meißelführung leisten konnte, das sehen wir an dem herrlichen Gesims des Postamentes, an den Guirlanden und den Stierschädeln, die dort in erhabener Arbeit ausgeführt sind.

Bandinelli's Zeitgenossen lachten über den Kerl, der das gestohlene Schwein über seiner Schulter hängen hat; man raunte sich zu, in dieser Figur beschimpfe der Künstler den Baldassare da Pescia. Wir bewundern das große Doppelrelief als eine der besten Leistungen jener Zeit überhaupt, denn es vermeidet den gefährlichen Wetteifer mit der Malerei, wodurch die Frührenaissance so phantastisch und die Spätrenaissance so geschmacklos werden kann.

Kaum hatte Bandinelli nach seiner Rückkehr aus Rom die Arbeit wieder in Angriff genommen, so wurde er vom Herzog schon wieder zu neuen Unternehmungen berufen. Im Jahre 1540 verließ Cosimo das Haus der Medici, das der Wittwe Alessandro's di Medici, der nachmaligen Gemahlin Ottavio Farnese's, Margareta von Oesterreich, angehörte. Seine neue Wohnung nahm er im Palazzo della Signoria, wo namentlich die alten Zimmer della Gabella del Sale, de' Leoni und della Mercanzia nach seinen Wünschen umgebaut wurden. Für einen öffentlichen Audienzsaal entwarf Bandinelli den Plan;

Giuliano di Baccio d'Agnolo sollte den baulichen Theil übernehmen, während er sich selbst alle Skulpturen vorbehielt. Marmor und der schöne bläuliche Stein, der in Fossato bei Florenz gebrochen wird, wurden als Hauptmaterialien für das Werk bestimmt. Allein Giuliano mochte ein ganz braver Holzarbeiter sein, von Architektur verstand er so wenig, daß diese nachmals Vasari anvertraut werden mußte. Bandinelli machte sich keine Sorgen darüber, er dachte nur an seine Statuen, die ihm jede mit 500 Scudi bezahlt werden sollten. Es scheint die Absicht gewesen zu sein, alle hervorragenden Mitglieder aus dem Hause Medici zu vergegenwärtigen. Allein Cosimo der Aeltere und die Herzöge Giuliano und Lorenzo wurden niemals begonnen. Leo X. als Friedensstifter Italiens wurde erst von Vincenzo Rossi ausgeführt; Alessandro und Giovanni delle Bande nere, die ihm zur Seite stehen, sind von Bandinelli und ebenso Clemens VII., Karl den V. krönend, mit Herzog Cosimo. Mit dem Kopfe des letzteren gab sich der Künstler alle Mühe; aber er mußte ihn zuletzt abschlagen, und auch der neue, durch den er ihn ersetzte, glückte ihm nicht, während doch eine Büste Cosimo's, die sich in einem Zimmer des Palastes befand, nach Vasaris Urtheil vorzüglich gelungen war.

Am Eingange des Palazzo Vecchio sind links und rechts zwei symbolische Figuren; die eine ein Werk Bandinelli's und die andere eins von seinem Freunde Vincenzio Rossi, der von einem niedrigen Ingrimm gegen Michelangelo beherrscht war und in seiner Gruppe „Simson mit dem Philister" dem letzteren das Aussehen des großen Meisters verlieh. Dieser aber hatte endlich 1545 in der Gestalt, in der wir es heute sehen, sein Grabmal Julius' II. vollendet, eine Arbeit, die treffend als die Tragödie seines Lebens bezeichnet ist. Zurückzukehren in seine Heimatstadt war jetzt seine Sehnsucht, als er nach Antonio da San Gallo's Tode zum Architekten der Peterskirche ernannt wurde und hiermit für ihn in Rom noch einmal eine neue Epoche seines unsterblichen Wirkens begann.

Eben damals schien Bandinelli den Aufschwung zu seinem höchsten Fluge nehmen zu wollen; ein Skulpturwerk für den Dom in Florenz, dessen Plan selbst den Italienern des 16. Jahrhunderts unvergleichlich grandios vorkam, wurde mit kühnem Vertrauen seinem Geist und seinen Händen überlassen. Es war ein großes Chorwerk für den Dom. Bereits 1541 wurden hierfür die Marmorblöcke vom Herzog Cosimo gekauft, die sich in Michelangelo's Wohnung Via Mozzi befanden. Taxirt auf 170 Scudi, wurde der letzte Rest erst September 1559 bezahlt.

Sgraffitodekoration in der Kurfürstenstraße.

Die Bauthätigkeit Berlins.

Von Adolf Rosenberg.

Mit Illustrationen.

III.*)

Baumeister Hugo Licht, eine jüngere Kraft, wird von ähnlichen Tendenzen geleitet. Ein von ihm in der Kurfürstenstraße 1873—74 erbautes Haus in strengen Renaissanceformen zeigt auf der Fläche des obersten Geschosses eine überaus reiche und geistvoll konzipirte Sgraffitodekoration, zu welcher allerdings Prof. F. Laufberger in Wien die Kartons entworfen hat (s. die vorstehende Abbildung). In dem Friese, welcher das in Pirnaer Sandstein ausgeführte Erdgeschoß von dem ersten Stockwerke scheidet, befinden sich fünf von den Terracotta-Medaillons, welche, von Prof. König modellirt, zuerst im österreichischen Museum für Kunst und Industrie zur Verwendung gelangt sind. Leider ist der Architekt von dem an sich richtigen Bestreben, die erste und zweite Etage als ein Ganzes zu behandeln —, Erdgeschoß und drittes Stockwerk sind durch die Dekoration bevorzugt, — verleitet worden, die spitzbogigen Fenstergiebel der ersten Etage in die Fensterbrüstungen des zweiten Stockwerkes einschneiden zu lassen. — Sehr gelungen ist dagegen die Anlage des Heckmann'schen Gartensaales in der Schlesischen Straße. Die Flächen der Außenwände desselben sind mit Sgraffiten geschmückt, welche für die Langseite wiederum von Laufberger, für die kurze Seite von Gesellschap in Berlin

*) Vergl. X. Jahrgang, Seite 346 ff.

entworfen sind. Ueber jedem der drei offenen Rundbögen des Gartensaales ist zwischen Pilastern je ein auf Schiefer in Goldgrund gemaltes Figürchen, von Gesellschap ausgeführt, angebracht. Die beigegebene Abbildung überhebt mich einer weiteren Beschreibung. Ich mache nur noch auf die reich ornamentirten Säulenfüße und auf die geschmackvolle und elegante Dekoration des Innern aufmerksam. Die als elliptische Tonne mit Stichkappen konstruirte, massiv gewölbte Decke der Halle ist in der reichsten Weise des Cinquecento mit Putten, Thieren, Blumen u. s. w. dekorirt. — Auch die Einführung von Medaillons aus glasirtem Thon in die Façadendekoration hat sich ebenso wie die der farbigen Medaillons vortrefflich bewährt. In Verbindung mit

Hedmann'scher Gartensaal, erbaut von Hugo Licht.

Sgraffitomalerei findet man häufig farbige Malereien auf Goldgrund oder in Glasmosaik ausgeführt, oft nach Entwürfen unserer ersten Künstler. Weiße Köpfe auf Goldgrund, wie man sie neuerdings an einem Hause der Königgrätzerstraße angebracht hat, geben einen weniger erfreulichen Schmuck, namentlich wenn sie, wie es dort der Fall ist, modernen Münzstempeln nachgebildet sind, die bekanntlich nicht zu den gelungensten Kunstprodukten der Gegenwart gehören.

Die Architekten Kyllmann und Heyden haben in der Kaisergalerie ein architektonisches Denkmal errichtet, welches der neuesten Epoche der modernen Architektur Berlins die Signatur verlieh. Die Prunksucht der Gründerzeit und der Milliarden-Aera hat ihren deutlichsten Ausdruck in der Kaisergalerie gefunden. Zwar war sie bereits vor dem französischen Kriege projektirt worden, aber ihr Bau begann erst nach dem Abschluß der Feindseligkeiten und ihre Vollendung fiel in das Frühjahr 1873. Die Anlage der Kaisergalerie war nicht eigentlich die Folge eines Bedürfnisses. Kommunikationen zwischen der Behrenstraße und den Linden sind genügend vorhanden. Es sollte im Grunde nur ein Sammelpunkt für Luxusbazare einerseits und für elegante Kaffeehäuser, Concert- und Festsäle andererseits geschaffen werden. Mit Rücksicht auf diese Bestimmung mußte das Ganze auch einen festlichen Charakter tragen, und um

dieser Forderung gerecht zu werden, führten die Architekten ihren Bau in einem überaus reichen Renaissancestile aus, der seine Details hauptsächlich der französischen Renaissance entlieh. Bei dem Bestreben, in der Dekoration des Innern möglichst reich zu sein, sind die Architekten in den entgegengesetzten Fehler verfallen. Sie stören das Auge, und hauptsächlich das Auge des nüchternen Berliners durch Ueberladenheit in der Dekoration und durch allzu kleinliche Details. Der Berliner Passage fehlt der Zug des Großartigen, Imponirenden, welcher z. B. den Hauptvorzug der Mailänder Galleria Vittore Emanuele bildet. Der mächtige Eindruck, den letzteres Bauwerk auf den Eintretenden macht, läßt uns im Augenblick die rohen und wüsten Details des Innern übersehen, und die Erinnerung wirkt so mächtig nach, daß man nur noch an den imposanten Gesammteindruck zurückdenkt. Die Berliner Passage macht leider einen entgegengesetzten Eindruck. Die reiche Ornamentik verwirrt den Sinn; man richtet nur seine Blicke auf das Einzelne, ohne einen rechten Gesammteindruck zu empfangen. Dazu kommt noch die Anlage des Ganzen, welche durch die räumlichen Verhältnisse kaum zu einer anderen Entfaltung kommen konnte. Während die Mailänder Passage im Grundriß einem lateinischen Kreuze gleicht, ist der Grundriß der Berliner (s. den Holzschnitt) ein stumpfer Winkel von ca. 125°. Es giebt keinen Punkt in der Galerie, von welchem aus man einen Ueberblick über das ganze Bauwerk haben könnte. Daß der Erbauer der Mailänder Passage einen weitaus größeren Raum zur Verfügung hatte, fällt nicht in's Gewicht. Auch auf beschränktem Raume kann man Großes leisten, wenn man mit den Maßverhältnissen zu rechnen weiß. Aber dem bei weitem größeren Theile der Berliner Architekten fehlt der Sinn für eine maßvolle Abwägung der Verhältnisse, und darum ist gewöhnlich das erste Urtheil, welches man über einen Berliner Neubau fällt, gegen die „unglücklichen Verhältnisse“ gerichtet.

Grundriß der Kaisergalerie.

Auch die Passage ist von diesem gemeinsamen Vorwurfe getroffen worden. Das eine wirkt offenbar mit dem anderen zusammen, um den Eindruck des Kleinlichen und Gedrückten zu verstärken. Dazu kommt noch die häufige Anwendung von Korbhenkelbögen im Innern sowohl als über den nach außen führenden Portalen. An sich kann man ja gegen den Korbhenkelbogen nichts einwenden. Aber wie gesagt — diese Umstände treffen alle zusammen, um den Gesammteindruck zu beeinträchtigen.

Die nach den Linden zugewendete Façade ist weder in ihrer Gliederung noch in ihrer Farbenstimmung – grauer Sandstein und gelbe Terracotta — eine besonders glückliche zu nennen. Wir erwarten eine große Triumphbogenarchitektur und erhalten an ihrer Stelle ein System von vier kleinen und zwei großen Bögen, von denen der erste große, von links gerechnet, sich über den Eingang in das Innere spannt, während die anderen Ladeneingänge und Schaufenster krönen. Daß die Anlage eine unsymmetrische ist, will ich den Architekten nicht so sehr zum Vorwurfe machen. Der Raum zwang sie dazu. Und gehört schließlich das ängstliche Sichanklammern an die Symmetrie nicht auch zu den Zöpfen der Berliner Architektur, welche verdienen abgeschnitten zu werden?

Damit glaube ich die Ausstellungen erschöpft zu haben, welche man im Großen und Ganzen gegen dieses trotz alledem hochinteressante Bauwerk der talentvollen Architekten zu machen berechtigt ist. Die von einen Franzosen erhobene Anschuldigung, die Kaisergalerie sei ein Abklatsch der Passage Jeumey in Paris, vermag ich nicht zu untersuchen, da mir das nothwendige Ma

Die Kaisergalerie (Passage), erbaut von Kyllmann und Heyden. Ansicht von der Behrenstraße.

terial fehlt. Den Ausstellungen steht jedoch eine ganze Reihe von Vorzügen gegenüber, die sich zum Theil aus jenen Schwächen ergeben. Die Dekoration ist es in erster Linie, welche unsere ganze Bewunderung in Anspruch nimmt. Eine Detailansicht eines Theiles der inneren Architektur (s. die Abbildung) wird den Lesern ungefähr einen Begriff von der reichen, sinnbestrickenden Fülle der Ornamentik des Innern geben. Auf dem noch sichtbaren Kranzgesims ruht das Glasdach, das untere nicht sichtbare Stockwerk ist von Läden eingenommen. Was den berauschenden Eindruck der inneren Architektur noch verstärkt, ist die Farbenwirkung: das satte Gelb der Backsteine und der Terracotten und das Gold der Galerien und Schilder über den Ladeneingängen. An den Bildhauerarbeiten haben sich die Künstler **Afinger**, **Encke**, **Hundrieser**, **Pohl**, **Wittig** u. a. betheiligt. Ihnen allen ist nachzurühmen, daß sie den Intentionen der Architekten vollkommen gerecht geworden sind. Sie haben die Stilrichtung mit ausgezeichnetem Verständniß erfaßt und aus dem üppigen, lebensfrohen Geiste der Renaissance herausgearbeitet. Damit ist ein Lob ausgesprochen, welches besonders derjenige zu würdigen wissen wird, der die ärmlichen, ja kläglichen Leistungen der Berliner Plastik an den Gebäuden neuhellenischer Stilrichtung kennt.

Aus der Kaisergalerie (Passage).

Von dem Vorwurfe, welcher der Gesammtanlage der Kaisergalerie nicht erspart werden kann, ist jedoch die nach der Behrenstraße gewendete Front freizusprechen (s. die Abbildung). Hier waltet jener sonst vermißte Zug des Großartigen, Imponirenden in vollem Maße. Hier haben wir eine vollkommen einheitliche Schöpfung, ein Werk aus einem Gusse vor uns. Angesichts dieses Theiles bleibt es nur zu bedauern, daß die Architekten bei der Gestaltung des Innern, und hauptsächlich der Vorderfront, nicht demselben Geiste gefolgt sind, der sie hier so glücklich inspirirte.

Trotz aller Ausstellungen im Einzelnen ist die Kaisergalerie eine der werthvollsten Bereicherungen, welche die moderne Architektur Berlins aufzuweisen hat. Auch hier begegnen wir einem klaren, seiner Ziele bewußten Streben, einem für die Berliner Architektur tonangebenden Genie, dessen reifste Früchte wir noch zu erwarten haben.

Die Gesammtlänge der Kaisergalerie beträgt 410 Fuß, ihre Breite 26 Fuß. Ihre beiden Schenkel durchkreuzen sich in einem Oktogon von ca. 50 Fuß Weite. Die ganze Front der Unter den Linden belegenen Façade nimmt ein großer Festsaal ein, welcher durch eine geräumige Treppenanlage von der Straße aus erreicht werden kann. Er hat eine Länge von ca. 100 und eine Breite von 50 Fuß. Ornamentale Glasmalereien von **Swertskoff** in München zieren seine Fenster, Gemälde von A. v. **Heyden** seine Decke. Zwei Wandgemälde von nicht unbeträchtlichen Dimensionen sind von O. **Begas** und E. **Hildebrandt** ausgeführt. An den großen Festsaal schließt sich noch eine ganze Anzahl stattlicher Nebensäle.

Eine ganz besondere Beachtung verdient ein origineller, überraschend gelungener Versuch derselben Architekten, nämlich die Formen der deutschen Renaissance dem Material des Backsteins anzupassen. Vorläufig haben sich diese Versuche auf eine Anzahl kleinerer Villen beschränkt, welche den vornehmsten Schmuck der reizenden Ufer des in der Nähe von Berlin gelegenen Wannensees bilden. Die Villa v. d. Heydt, welche unsere Abbildung darstellt, giebt ein Beispiel

von dem glücklich erfaßten und glücklich durchgeführten Gedanken der Architekten. Mit einer gefälligen Gruppirung der Haupt- und Nebengebäude, mit einer geschickten Verwerthung von Hallen und Terrassen vereinigen sich die Reize der Park- und Gartenanlagen, um diese zierlichen Baulichkeiten zu wirklichen Perlen der Landschaft zu machen. Selbstverständlich sind die verschiedenen Farben des Backsteines auch zu verschiedenartigen Farbeneffekten verwerthet. Von diesem Gebiete aus ist, soviel ich übersehen kann, besonders der Ausgang einer Regeneration unserer modernen Berliner Architektur zu erhoffen. Hier bildet sich allmählich der Farbensinn heran, hier entwickelt sich das Gefühl für eine geschmack- und reizvolle Ornamentik, hier endlich erschließt sich ein neues Feld für originelle Combinationen architektonischer Formen. Die Dekoration der Flächen spricht — speziell bei den Bauten Kyllmann's und Heyden's — nur erst ein bescheidenes Wort. Ein einfaches bandartiges Ornament, eine mäßige Verwendung von Terracotten — darauf beschränkt sich das ganze dekorative Beiwerk. Auf diese Weise vereinigt sich hier, was sich sonst bei Bauten ähnlicher Bestimmung selten vereinigt findet, vornehme Einfachheit, behagliche Eleganz und Wohnlichkeit. Jedenfalls steht zu erwarten, daß sich die deutsche Renaissance im Ziegelrohbau eher einbürgern wird, als die moderne Gothik, wie es schon jetzt die Versuche in Hannover und Kassel zeigen. Im Putzbau ist die deutsche Renaissance bereits seit Jahren in der glücklichsten Weise von Ende und Böckmann zur Anwendung gebracht werden. Selten hat man einen alten Baustil mit gleichem Glücke den Bedingungen und Anforderungen des modernen Lebens dienstbar gemacht, wie es z. B. in den Bauten der Beuthstraße geschehen ist.

Villa v. d. Heydt am Wannensee, erbaut von Kyllmann und Heyden.

Ansichten aus dem kaiserlichen Thiergarten bei Wien.[*]

In der Besprechung der Monographie von Schönbrunn im vorigen Bande der Zeitschrift haben wir bereits auf die Fortsetzungen hingewiesen, durch welche jenes auf Befehl des Kaisers Franz Joseph herausgegebene Prachtwerk zu einer Gesammtpublikation der Lustschlösser des österreichischen Kaiserhauses erweitert werden soll.

Als erste dieser Fortsetzungen, freilich von weniger architektonischem als landschaftlichem Inhalt, ist soeben ein glänzend ausgestattetes Heft von Heliogravuren erschienen, das uns die wenig bekannten Reize des westwärts von Schönbrunn an den Ausläufern des Wiener Waldes hingelagerten großen kaiserlichen Thiergartens in zwölf meisterhaften Darstellungen enthüllt. Das Werk verdankt seine Entstehung, nach der Initiative des kaiserlichen Auftraggebers, wiederum vornehmlich der unausgesetzten Fürsorge, welche der Oberstkämmerer Graf Crenneville der Förderung künstlerischer und kunstwissenschaftlichen Unternehmungen angedeihen läßt. Wir glauben dessen hohe Verdienste hier um so mehr betonen zu sollen, als auch dieses Werk — wie das über Schönbrunn und über die kaiserliche Schatzkammer — nicht in den Buchhandel gelangt und ihm daher die verdiente Beachtung in weiteren Kreisen leicht entgehen könnte.

Zu der Monographie von Schönbrunn war die Heliogravure nur ausnahmsweise zugezogen. In dem neuen Werke sind alle Tafeln auf heliographischem Wege, und zwar durch das k. k. militär-geographische Institut in Wien hergestellt. Offenbar hat man mit dem vielversprechenden Verfahren einmal eine Kraftprobe anstellen wollen. Und wir müssen gestehen, daß das Endresultat, so wie es sich hier präsentirt, ein überraschendes ist. Die Tafeln machen im Großen und Ganzen den Eindruck von Originalradirungen, mit aller malerischen Wirkung und aller Unmittelbarkeit, welche den Arbeiten der Radirnadel eigen sind. Die Gesammtwirkung ist eine um so glücklichere, als sich zu den Original-Aufnahmen, welche den Tafeln zu Grunde liegen, zwei Künstler vereinigt haben, welche zu der meisterhaften Beherrschung der ihnen gestellten künstlerischen Aufgabe jene eindringende Kenntniß der Natur und jene Liebe zur Sache mitbrachten, ohne welche dem spröden Stoff nimmermehr dieser fesselnde Reiz abzugewinnen wäre: August Schäffer, der bewährte Schilderer österreichischer Berg- und Waldnatur, und Franz v. Pausinger, der treue Beobachter und Darsteller der heimischen Thierwelt und des Waidwerks.

Fragen wir nun, wie sich das Verdienst dieser Künstler um das Gelingen des schönen Werkes zu dem Antheil verhält, den die heliographische Technik daran genommen, so ist Folgendes als die Entstehungsgeschichte der Tafeln wohl von allgemeinem Interesse:

Die Grundlagen bilden streng in ausschließlicher Strichmanier angefertigte Federzeichnungen von gleicher Größe wie die Heliogravuren (c. 30 × 50 Centim.). Von diesen Zeichnungen wurden photographische Aufnahmen gemacht und mit Hilfe der Matrizen mittelst eines Verfahrens, dessen Details nicht hierher gehören, die vertieften Kupferplatten für den Druck hergestellt. Wollte man jedoch glauben, daß die Abdrücke dieser Platten, wie das Verfahren sie liefert, mit den in dem Werke vorliegenden fertigen Drucken übereinstimmten, so wäre das weit gefehlt. Das Verfahren vermag eben nur die in Strichmanier ausgeführte Zeichnung vollkommen klar und befriedigend wiederzugeben. Jedwede Tonunterlage bleibt dabei ausgeschlossen.

[*] Herausgegeben mit Allerh. Genehmigung S. Maj. des Kaisers von Franz Grafen Folliot de Crenneville, k. k. Oberstkämmerer. Zwölf Original-Zeichnungen nach der Natur von Aug. Schäffer und Franz v. Pausinger. Heliogravure vom k. k. militär-geograph. Institute. Kupferdruck v. L. Pisani in Wien 1876. qu. Fol.

Das Bild, wie es aus dem heliographischen Apparat hervorgeht, ist daher nur eine ziemlich nüchterne Zeichnung der Natur, die ihren tieferen Reiz, ihre malerische Haltung und Stimmung erst durch die Nacharbeit des Künstlers erhalten muß. Durch wiederholte Aufätzungen, durch Nachradiren auf neu aufgetragenem Aetzgrund oder auf blanker Platte mit der kalten Nadel, mit dem Diamantstift u. s. w. wurden die Heliogravuren erst in diejenige Verfassung gebracht, in welcher sie uns vorliegen; es kann demnach wohl kaum mehr eine Frage sein, wem das Hauptverdienst zufällt, wenn uns die Heliogravuren den Eindruck von Originalradirungen machen: dem nacharbeitenden Künstler oder dem Heliographen.

Dies über die Art der Darstellung vorausgeschickt, wenden wir uns nun dem Dargestellten selber zu. Es war keine leichte Aufgabe, die landschaftlichen Schönheiten und Eigenthümlichkeiten dieses über 4000 Joch umfassenden Waldreviers in seiner charakteristischen Terrainformation, mit seinen mannigfaltigen Baumarten, den Teichen, Jagdständen, „Schütten", Forsthäusern u. dgl. in zwölf Bildern zu repräsentiren, und dabei zugleich auf den Wechsel der Jahreszeiten mit ihren Wirkungen auf Staffage und Stimmung Bedacht zu nehmen. Da galt es oft meilenweit durch Wald und Wiese dahinzustreifen, um den für das Bild entsprechenden Standpunkt zu gewinnen, dann wieder in rauher Jahreszeit fern von menschlichen Wohnungen stundenlang auszuharren, um irgend eines der ehrwürdigen Baumindividuen, welche der Zeit und der Forstwirthschaft Trotz geboten, oder ein anderes interessantes Motiv der Mappe einzuverleiben. Was wir jetzt in den Blättern vor uns haben, ist die Auslese dieser mühevoll errungenen Ernte. Da sehen wir das Forsthaus bei Mariabrunn, vor dem eben die kaiserlichen Jagdwagen anfahren, wandern dann über den Reitsteig beim sogenannten Stegthor zum Grünauerteich, der dem Künstler zu einem der schönsten Blätter das Motiv dargeboten hat. Im Mittelgrunde schimmert hell der kleine See; die Thiere des Waldes sind bei der Schwüle des Tages in's Freie hinausgetreten und im Vordergrunde tummelt sich Roth- und Schwarzwild munter durcheinander. Den Waidmann wird besonders das folgende Blatt, die sogenannte „Königklosterschütt" interessiren, der erste „Saufang", in dessen Umzäunung es heute friedlich zugeht; die schwarzen Gesellen lagern neben ihrer jungen Brut, die sich mit allerhand Allotriis erlustigt; mit würdigem Ernst schauen die alten Bäume dem Treiben zu. Dann geht es quer durch den Wald auf den Johannserkogel, wo eine Gruppe ehrwürdiger Wettertannen, wohl die letzten Reste des einstmaligen Urwaldes, der die alte Vindobona umsäumte, düster durch das luftige Geäste der Buchenbestände unserer Tage blicken; der Maler führt sie uns im Winterschnee, wie eisbärtige Greise vor; mächtige Eber durchwühlen die weiße Hülle des Bodens, mühsam nach Nahrung suchend. Einen freundlichen Gegensatz dazu bildet das nächste Blatt, die mit reichem Wildstand bevölkerte große Stockwiese; die Bäume zeigen sich schon stark entblättert, und auch der im Vordergrunde „röhrende" Hirsch bezeichnet die Jahreszeit. Wieder zwei lebensvolle Bilder vereinigter Wald- und Wildnatur enthalten die folgenden Blätter: „Der Hüttgrabenstadl" und die „Salzlecke am Hüttgraben". Auf dem einen sehen wir den Jäger unter einer Gruppe von Kirschbäumen sitzen und die scheuen Thiere mit freundlichem Zuruf herbeilocken zum Kastanienschmaus; auf dem anderen bildet ein kleiner Salzhügel auf einem Holzgerüst, an dem das Wild sich ergötzt, den Mittelpunkt der von allen Seiten herbeieilenden Schaaren. Auf dem folgenden Bilde sind wir Zuschauer einer jener blutigen Eifersuchtsscenen, welche zur Brunstzeit nichts Seltenes in den Wäldern sind. Die Abendschatten haben sich gesenkt und der Mond steigt langsam empor. Im Vordergrunde der Scene ringen zwei riesige Hirsche mit einander, von einer Schaar „Thiere" umstanden, die auf den Ausgang des dröhnenden Kampfes warten. Wir übergehen einige der folgenden Haltepunkte des Malers und ruhen nur noch bei der weiten Fernsicht auf die Penzinger Wiese aus, in deren Mitte eine mächtige Ulme wie ein Denkmal aus ferner Vergangenheit einsam emporragt. Das Bild ist in Schönheit der Linien und Frische des Tons eines der gelungensten der ganzen Folge. Es ist ein halbheller Wintertag; ein zarter Duft liegt um die jungen Waldanpflanzungen gebreitet, und von dem weißen Plan hebt sich das Rothwild, das hier oft in Schaaren von 150—200 Stücken sich versammelt, und da und dort ein Rabe, der das Wild begleitet, in kräftigen Kontouren ab.

Es bedarf wohl keines näheren Eingehens in den Stoff der Darstellungen, um dem Leser

von der sinnigen Auswahl und der Mannigfaltigkeit des Gebotenen eine Vorstellung zu geben. Die volle Würdigung der zahlreichen fein der Natur abgelauschten Details ist überdies nur dem Waid- und Forstmanne möglich. Wir haben hier noch als ein besonderes Verdienst der Künstler hervorzuheben, daß ihre beiderseitige Arbeit sich nie als eine getheilte fühlbar macht, sondern zu inniger Harmonie verschmolzen erscheint. Landschaft und Staffage sind wie aus einer Anschauung und Empfindung hervorgegangen. Wir möchten die beiden, schon früher im gemeinsamen Schaffen bewährten Künstler auffordern, sich auch zu größeren malerischen Arbeiten aus ähnlichen Darstellungskreisen wieder einmal zu vereinigen. Ein so sympathisches Zusammengehen, wie es das vorliegende Werk bewährt, ist eine Seltenheit in der heutigen Kunst.

Schade, daß der künstlerischen Publikation dies Mal kein erläuternder Text beigegeben ist, der gewiß auch in seinem historischen Theile — die Anlage des kaiserlichen Thiergartens reicht, wenn wir nicht irren, bis auf Karl VI. zurück — viel des Interessanten und Neuen hätte bieten können! Vielleicht werden wir bei der nächstfolgenden Publikation, welche Park und Schloß von Laxenburg behandeln soll, damit nachträglich beschenkt. C. v. L.

Kunstliteratur.

Mosaik zur Kunstgeschichte. Von Dr. Gottfried Kinkel, Prof. der Archäologie und Kunstgeschichte am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich. Berlin, R. Oppenheim. 1876. 467 Seiten. Gr. 8.

„Mosaik zur Kunstgeschichte" betitelt der Verf. eine Sammlung von Aufsätzen und Abhandlungen, die seit kurzer Frist in einem stattlichen Bande vorliegen. Er folgte mit dieser Veröffentlichung dem Vorgang einer Reihe von Kunsthistorikern, die uns in den letzten Jahren durch ähnliche Beiträge erfreuten. Solche „Studien", „Bausteine", „Kleine Schriften" und welche Titel derartige Sammlungen führen, sind willkommene Gaben; denn sie eröffnen den Einblick in jene Specialitäten fachmännischen Wissens, deren Bearbeitung gewöhnlich nur dann erfolgt, wenn die Muße oder der Wille vorhanden ist, einem kleineren Kreise von Lesern oder Zuhörern ein längst vertrautes und liebgewordenes Gebiet der Studien zu erschließen; sie sichern ferner das Gewonnene vor dem Schicksal kleinerer Publikationen, die so oft in der Tagesliteratur zu verschwinden pflegen: in Unterhaltungsblättern, Programmen und Journalen, wo ihre Entdeckung dem Zufall oder den Belesensten allein überlassen bleibt.

So war es gewiß ein glücklicher Gedanke, die in weiteren Kreisen längst vergessene Abhandlung: „Ueber den verschiedenen Charakter der antiken und der modernen Kunst", die vor vielen Jahrzehnten in den Rheinischen Jahrbüchern erschien, auf's neue und einem größeren Publikum zugänglich zu veröffentlichen.

Die folgenden Abhandlungen bewegen sich auf dem Gebiete der klassischen Archäologie. Es wird die Sache der Archäologen sein, hierüber ein maßgebendes Urtheil zu fällen, indessen dürfte — in Anbetracht der wichtigen Fragen, um die sich's handelt — ein kurzes Resumé auch dem solchen Forschungen ferner stehenden gestattet sein. „Wer hat den farnesischen Stier ergänzt?" Von zwei Restaurationen, welche diese „figurenreichste Gruppe der alten Kunst" im sechzehnten Jahrhundert erfuhr, hat die letzte, im Sinne der jetzigen Deutung, nachweislich zwischen 1567 und 1579 stattgefunden. Winckelmann schreibt sie einem Mailänder Battista Bianchi, Heyne, dem sich Welcker und die Neuesten anschlossen, dem talentvollen Schüler Michelangelo's, Guglielmo della Porta zu. Allein dieser letzteren Annahme widerspricht, daß Vasari, wiewohl er diesen Günstling Paul's III. und seine mailändische Herkunft kennt, von einem derartigen Unternehmen keine Kunde hinterlassen hat. Ein 1579 datirter Kupferstich des Robertus von Civitella, vor etlichen Jahren von dem Verf. entdeckt, scheint das Dunkel zu klären. Dieses Blatt, die Gruppe des farnesischen Stieres darstellend, enthält in einer ausführlichen Legende den Namen des Restaurators und dieser lautet: Giovanni Batista Blancus aus Mailand. Es ist

dies, wie Verf. annimmt, derselbe, der nach Baglione's 1612 veröffentlichten Künstlergeschichten unter dem Namen Giov. della Porta im Dienst der Farnese stand. Er hatte als Nachfolger des oben genannten Guglielmo die Leitung über alle Bildhauerarbeiten bekommen, und zwar sowohl „was neue Statuen als Restauration von Antiken" betraf. Eine Schwierigkeit ist freilich nicht zu verkennen; sie liegt in der Verschiedenheit des Geschlechtsnamens. Die Lösung indessen deutet Baglione an, der uns in Giovanni Battista und dessen Bruder, dem gleichfalls tüchtigen Bildhauer Tommaso della Porta, die Söhne des alten Guglielmo erkennen läßt. Diese Söhne nun scheinen unehelicher Herkunft gewesen zu sein, und wenn dies unter dem lebenslustigen Paul III. noch wenig zu sagen hatte, so vertrug sich mit solcher Vaterschaft das geistliche Amt eines „Piombo" um so weniger unter dem gestrengen Regime Paul's IV. Die Aenderung des Namens mochte eben darum gerathen gewesen sein, in einer Inschrift vollends, welche jenen Stich einem Kardinale widmete.

An diese Vermuthung, die auf Grundlage der Baglione'schen Mittheilung fast zur Gewißheit wird, knüpft sich ein weiteres positives Resultat: nicht Giovanni della Porta, der berühmte Architekt der Peterskuppel, wie bisher angenommen, ist der Ahn der gleichnamigen Bildhauerfamilie; diese war Mailändischen Ursprungs und ihr Stammvater Giovanni Jacomo, jener aber, der Architekt von S. Peter, ein diesen Bildhauern gänzlich fernstehender Römer.

Ein auf S. 18 mitgetheilter Stammbaum giebt die näheren Aufschlüsse über die Genealogie der Porta, ein kurzes aber vielsagendes Resultat von mühevollen und gründlichen Studien, gleich dankenswerth, wie der nachmals (S. 319 folgende Stammbaum der van der Weyden.

Ein zweites Werk der Plastik, dem Verf. eine eingehende Untersuchung widmet, ist die Statue des Messerschleifers in den Uffizien, in der man seit Winckelmann den skythischen Henker erkennt, der Apollo's Rache an Marsyas verübte Dieser Deutung, wie der Ansicht von dem hellenischen Ursprung dieses Werkes tritt Verf. mit einer Reihe von Gründen entgegen. Gegen letztere Annahme spricht das Material, der carrarische Marmor, aus welchem, wie Verf. angiebt, kein beglaubigtes Werk vor Hadrian nachzuweisen sein dürfte, spricht die Behandlung von Bart und Brauen, das lederartige Gewand, das schon Burckhardt die antike Herkunft dieses Bildwerkes bezweifeln ließ. Auch die Behandlung des Anatomischen und „das Verhältniß zwischen Leib und Geist" nähert die Statue weit mehr der modernen Auffassung Michelangelo's und läßt die Bedeutung einer Sage nicht verkennen, die schon Sandrart über die Entstehung derselben im sechzehnten Jahrhundert mittheilt. Sie soll ein Denkmal gewesen sein, das Cosimo von Medici einem Gärtner stiftete, zum Dank für die Hülfe, die ihm dieser 1555 bei der Eroberung Siena's geleistet hatte. Ist diese Angabe richtig, so kann die Statue wohl nach einem Modell des großen Meisters, nicht aber von seiner Hand gemacht worden sein. Oder, ist sie die Statue des antiken Henkers, als eine Ergänzung etwa zu einer schon bestehenden Figur des Marsyas geschaffen? Dann könnte sie noch für eine Jugendarbeit des Michelangelo gelten, obwohl es auffällt, daß Aldovrandi, der fast alle römischen Werke desselben kannte, gerade dieser Statue nicht gedenkt. Allein sieht man auch ab von dem großen Altmeister, so fehlte es in dem damaligen Rom an Leuten nicht, die in der Nachahmung antiker Werke das Außerordentlichste leisteten; das waren namentlich die Porta, unter denen an Guglielmo, den Günstling Michelangelo's, am ehesten zu denken wäre. Seine Werke sind es denn auch, deren Stil die größte Uebereinstimmung mit dem des Schleifers zeigen.

Der schönen Arbeit über das Mausoleum von Halikarnassos folgt die Abhandlung „Sagen aus Kunstwerken entstanden."

Die Poesie ist die erstgeborene unter den Künsten, und ihr Höhepunkt zu allen Zeiten eine Vorbedingung zur Blüthe der bildenden Künste gewesen. Allein auch die Rückwirkung ist eine gewöhnliche, so nämlich, daß jene letzteren hinwiederum ihre Anregungen und Motive der Dichtung leihen. Hierbei kann es nun geschehen, daß eine Zeit die aus der Vergangenheit überlieferten Denkmäler nicht mehr versteht und ihnen eine völlig neue Bedeutung substituirt. Der Uebergang vom Heidenthum in die christliche Aera zeigt solche Beispiele. Aber auch eine andere Erscheinung ist zu beobachten, diejenige einer völligen Neubildung von Sagen, die mit dem

Ursprung des Bildwerkes durchaus keine Verwandtschaft mehr haben. Schon im Alterthum war dergleichen nicht selten, noch häufiger aber und viel natürlicher trat dies im Mittelalter hervor; das lehrt die Geschichte von dem Zauberer Virgil, von den römischen Dioskuren u. s. w. Ebenso häufig sind Vorstellungen aus dem keltischen und germanischen Heidenthum zum Kern der Sagenbildung geworden; die Götter lebten fort, nur Götter in altem Sinne konnten sie nicht mehr bleiben, sie bedurften einer neuen Deutung, damit sie sich mit der herrschenden Kirche vertrugen.

Weitaus die zahlreichste Klasse von mittelalterlichen Sagen bilden aber diejenigen von Bauwerken und Stiftungen. Bauwerke, zumal die kunstreichen Organismen gothischen Stils, mußten dem Volke zu allen Zeiten und in erster Linie imponiren; dazu kam noch die Künstlichkeit des Ornaments und die Phantastik der figürlichen Bildwerke, die, undeutbar als bloßer Ausfluß der Künstlerlaune, sofort zum Mittelpunkte der Sagenbildung wurden, von Erzählungen, welche die Momente der Baugeschichte und die Erlebnisse der leitenden Meister zum Inhalte hatten. Wie hier das Kunstwerk nicht um seiner selbst willen, so soll auch das Symbol nicht als solches gelten. Das Volk, ein Kind am Geist, will von dem, was nur der Gelehrte begreift, sich etwas erzählen, was ihm lebhafter zu Herzen geht und sich wo möglich zu einer moralisirenden Geschichte gestalten läßt. Eine hervorragende Rolle in solchen Geschichten spielen die Kröten und Schlangen. Hierher gehört die Sage von dem „gebannten König" am Basler Münster (S. 205), welche Statue wohl nicht bloß in dem allgemeinen Sinne zu erklären ist, wie es S. 206 geschieht, sondern man wird sich einer bestimmten Quelle erinnern, an die bereits von Wackernagel citirten Verse des Herrn Walther von der Vogelweide (Haupt's Zeitschr. f. d. Alterthum, VI, 151 ff.). Eine andere Bedeutung liegt den verwandten Darstellungen auf Grabmälern zu Grunde. Hier handelt es sich um einen Ausdruck derselben Stimmung, welche die Todtentänze und andere Todesbilder erwecken sollten. Speciell das Grabmal von La Sarraz betreffend dürfte die S. 208 citirte Sage doch erst ein Ergebniß der in den dreißiger Jahren erfolgten Wiederauffindung dieses Monumentes sein; dem ersten Referenten, obwohl er in La Sarraz lebte, war sie noch unbekannt.

Auch heraldische Bildwerke hat die Volkssage gern zu redenden gemacht, beliebige Dekorationen, ferner Wetterfahnen u. dgl., oder Steinbilder, wie das „Hündlein von Bretten", wiewohl eine auch dem Verf. bekannte Variante den Anlaß zu einer anderen Deutung geben könnte, die Wackernagel (Kleinere Schriften, I, 423 u. ff.) zu einer — hier auffallender Weise nicht citirten — Abhandlung veranlaßte.

Die letzten Repräsentanten des künstlerischen Sagenkreises sind die Maleranekdoten. Hier ist es bezeichnend, wie niemals das Werk als solches zum Kern der Sagenbildung wurde; es ist, als ob das Volk es fühlte, daß die Malerei mehr ein Subjectives in sich hat. Sein Fühlen und Denken solchen Werken gegenüber äußert sich daher stets nur mit Rücksicht auf das Verhältniß des Künstlers zu seinem Werk.

Ein Resumé über das mehr als 70 Sagen umfassende Material bestätigt, daß der Volksgeist an Bildwerke desselben Inhalts meist auch eine gleichartige Deutung zu knüpfen pflegt. Hinsichtlich der geographischen Vertheilung fällt es auf, daß die deutschen Alpenländer die spärlichste Auslese von Kunstsagen bieten; hier ist es die Natur, die mit ihren Wundern und Schrecknissen die Phantasie fast ausschließlich beherrscht.

Unter den Quellen der Sagenbildung ist die heidnische Götterlehre die älteste, ihr folgt die Heldenzeit der Völkerwanderung. Eine dritte Klasse von Sagen schließt sich an die Naturerscheinungen an; dann kommen die Sagen von Bau- und Bildwerken, die auch darin als die jüngeren sich zu erkennen geben, als sie in weit höherem Grade als jene eine moralisirende Tendenz verrathen. Noch mehr gilt dies von den etymologischen Sagen; sie sind Produkte der nüchternsten Reflexion, und da in ihnen die Phantasie oft gar nicht mehr waltet, sind auch die meisten derselben dieses Namens nicht mehr würdig.

Wir übergehen die Arbeit über Stonehenge, die Würdigung einer neuen Datirung dieses merkwürdigen Denkmals den Männern vom Fach überlassend, und wenden uns dem Vortrag über die Sophienkirche zu. Es ist Kinkel's Verdienst, in seiner Geschichte der bildenden Künste die

erste wirklich plastische Schilderung dieses mächtigsten unter den altchristlichen Domen gegeben zu haben, die, obwohl nur auf den lückenhaften Nachrichten byzantinischer Schriftsteller beruhend, dennoch in überraschender Weise durch die später erschienenen Aufnahmen bestätigt und nur in untergeordneten Punkten berichtigt ward.

Die Form eines Vortrages erklärt es, daß weitläufige theoretische Erörterungen über die dem Bau der Sophienkirche vorangegangene Entwickelung der altchristlichen Architektur ihre Stelle nicht finden konnten. In knapper Form jedoch, so scheint uns, hätte eine Andeutung derselben nicht fehlen sollen. So wird S. 279 der sogenannte Tempel der Minerva Medica zu Rom als Typus eines Schwimmbades citirt (vgl. Allg. Augsb. Ztg. No. 324, 1875, wo dieser Bau als Nymphäum bezeichnet wird). Als das wichtige Zwischenglied in der Entwickelungsgeschichte des Centralbaues dagegen — und zwar gerade in derjenigen Form, die in der Sophienkirche ihre höchste Ausbildung erreichte — ist dieses Gebäude so wenig wie S. Lorenzo in Mailand genannt. Für die Anwendung des Centralbaues auf eigentliche Pfarrkirchen sodann wäre die muthmaßlich Constantinische S. Georgskirche zu Thessalonich formell wie dem Alter nach das bezeichnendste Beispiel gewesen. Hier hätte man zeigen können, wie wenig die einfache Rotunde zu solchen Zwecken sich eignete, und wäre der Moment zur Erklärung gewesen, warum man — eben durch liturgische Bedürfnisse gezwungen — eine Verschmelzung des Basilikensystems mit dem Centralbau eintreten ließ (S. Costanza bei Rom). Statt dessen wird sofort S. Vitale in Ravenna citirt, wiewohl dieser Bau erst die vierte Stelle in dem Entwickelungsgange bezeichnet, der von dem älteren System der Minerva Medica zu dem der Sophienkirche überleitet, denn auch die Kirche von Antiochien scheint dieser Gruppe angehört zu haben.

Sehr richtig erkennt Verf. in dem durch SS. Sergius und Bacchus bezeichneten Rückgang auf den viereckigen Grundplan eine Reaktion des Basilikenschemas. In der Sophienkirche hat dieser Kompromiß seinen Höhepunkt erreicht, aber durch ein Moment, das uns Verf. verschweigt. SS. Sergius und Bacchus ist nicht sowohl durch seine viereckige Außenform, als vielmehr durch die Kuppelkonstruktion das Lehrstück zur Sophienkirche geworden, durch die neu erfundene Zwickelkuppel, die hier freilich noch in gebundener Weise auf achteckiger Basis erscheint, dann aber sogleich zu derjenigen Lösung führte, wie wir sie, nie mehr übertroffen, in der Sophienkirche gewahren. Daß diese Konstruktion die einzige Möglichkeit eines organischen Ausgleiches zwischen der quadratischen Basis und der Rundform der Calotte gewährt, ist allgemein anerkannt, und darum eben wäre es nöthig gewesen, derselben, wenn auch nur andeutungsweise, zu gedenken. Es handelt sich hier um eine Erfindung, die für die byzantinische Architektur von eben so großer Bedeutung war, wie die des Kreuzgewölbes und die Emancipation desselben von dem System der Doppeljoche in der mittelalterlichen Baukunst des Abendlandes.

Endlich ist ein Zweifel nicht zurückzuweisen, wo die ganze Kirche „ein festgegliederter und verketteter Organismus genannt wird, in welchem alle Theile, auch die vom Centrum entferntesten Theile der Mauer, unerläßlich sind, um gleich Vasallen die Herrin der Mitte, die Hauptkuppel, emporzuheben." Der Eindruck des Inneren beim ersten Anblick muß ein gewaltiger sein, indessen wer kritischen Blickes das Ganze erforscht, der wird sich gestehen, daß weder die Preisgebung der nördlichen und südlichen Conche, noch die Ummantelung des Ganzen durch eine Folge willkürlich zerklüfteter Räumlichkeiten dem Begriffe von einem organischen Ganzen entspricht. In dieser Beziehung steht Mahmud's II. Moschee der Sophienkirche entschieden voran, denn dort ist wenigstens die Einheit des Centrums gelöst.

In dem achten Aufsatze summirt Verf. in einem willkommenen Ueberblicke die Resultate der neuesten Forschungen über die Lebensverhältnisse und die Werke des Meisters Rogier van der Weyden und weist in den zu allen Zeiten bewunderten Berner Tapeten die Kompositionen der untergegangenen Bilder dieses Meisters in dem Brüsseler Rathhause nach.

Der neunte Aufsatz ist überschrieben: Anfänge weltlicher Malerei auf Möbeln. Fast das ganze Mittelalter hindurch hat die Kunst der Kirche gedient, weltliche Gegenstände wurden nur selten behandelt bis zum fünfzehnten Jahrhundert, als in Florenz zuerst der Bruch mit den kirchlichen Traditionen erfolgte. Ein Hauptsitz blühenden Handels, war diese Stadt ein Centrum geworden, in dem sich ein Ueberschuß von künstlerischen Kräften zusammengefunden hatte.

Es erklärt sich daraus die Erweiterung der Darstellungskreise in einem Sinne, der mehr als früher den individuellen Neigungen der Besteller entsprach, und diese waren eben damals durch die neu-erwachende Begeisterung für das klassische Alterthum bestimmt. Ein untergeordneter, aber gescheidter Maler Namens Dello, um 1404 geboren, war so klug, diese Richtung zu nutzen. Wir erfahren, daß er die Bemalung von Truhen mit antiken Historien und mythologischen Schildereien zu einer Specialität erhob, die ihm und anderen, hervorragenden Künstlern sogar, zum einträglichen Gewerbe wurde. Verf. hat seit Jahren nach solchen Werken gefahndet, und es ist ihm gelungen, eine stattliche Summe derselben zu nennen. Die meisten, Bestandtheile von Truhen denn auch andere Möbel jeglicher Art wurden in der Folge mit Bildern geschmückt sind florentinischen Ursprungs, doch sind auch solche venetianischer Herkunft bekannt. Die interessantesten und in dieser Verbindung bezeichnendsten Schildereien sind die mythologischen oder antik-historischen Darstellungen. Bei den heiligen Gegenständen hatte man feste Traditionen, welche die Künstler vor Mißgriffen schützten, hier dagegen, im Dienste der profanen Richtung, galt es frisch in's Leben zu schauen, und nachdem die Schranken des einseitig Kirchlichen einmal durchbrochen waren, konnte es nicht fehlen, daß bald auch in monumentaleren Leistungen diese Richtung zur Geltung gelangte. Antonio Pollajuolo und Sandro Botticelli sind die ersten, denen das Glück beschieden war, in selbständigen Tafelgemälden dieselbe zum Ausdruck zu bringen. Ihnen folgten mit größeren Werken Filippino Lippi und Ghirlandajo. Ganz im Sinn der Antike sind freilich auch diese Bilder nicht geschaffen; die alte Fabel wird mehr noch wie ein heiteres Märchen behandelt. Erst seit den achtziger Jahren fing ein systematisches Studium der Antike an, in Rom, dann bald auch in Padua und Florenz. Von da an treten die antik-mythologischen Schilderungen formell und dem Inhalte nach als völlig gleichberechtigt neben den heiligen Gegenständen auf.

In ähnlicher Weise behandelt der zehnte Aufsatz die bemalten Tischplatten als Erstlinge der profanen Richtung in der Oelmalerei des Nordens. Den Anstoß zu dieser Theorie gab Holbein's berühmte Tischplatte in Zürich, deren Entdeckung ein um so größeres Interesse erregte, als mit dem Nachweis ähnlicher Werke die Beobachtung erfolgte, daß solche schon in gothischer Zeit mit profanen Darstellungen geschmückt zu werden pflegten. Durch Kinkel's Forschungen ist nunmehr die Zahl solcher Tischplatten auf 8 bereichert, wobei allerdings zu berichtigen ist, daß Nr. 7, im Museum von Wiesbaden befindlich, sich neuester Untersuchung zufolge als sehr viel späteren Ursprungs zu erkennen giebt. Gewiß sind dergleichen von jeher selten und bloße Luxuswerke gewesen. Dafür spricht die geringe Zahl dieser ausschließlich süddeutschen Arbeiten, und auch der Zweck des Möbels erklärt es, mit dem sich eine derartige Ausstattung als Regel unmöglich vertrug. Solche Tische waren Ziermöbel, zur Unterhaltung bestimmt und meist wohl von Spielern benutzt. Das Wichtigste ist die Wahl der Gegenstände für den bildlichen Schmuck, in welchen Verf. die frühesten diesseits der Alpen in Oelmalerei ausgeführten Genrestücke erkennt, die oberdeutschen Vorläufer gewissermaßen zu den erst später in den Niederlanden auftretenden Polterstücken eines Hans Bol, des Bauernbreughels u. a.

Den Beschluß bildet eine Abhandlung über den Kupferstecher Wenzel Hollar, welche in ansprechender Form die Richtigstellung der Lebens- und Berufsverhältnisse dieses Künstlers auf Grundlage der neuesten Forschungen und mit Beseitigung zahlreicher, längst und viel verbreiteter Irrthümer giebt.

Dies der reiche Inhalt des vorliegenden Werkes. Es ist des Verfassers eigene Gabe, die Fülle seines Wissens in der luciden und fesselnden Form zu entwickeln, die ein Verständniß selbst des Entlegenen ermöglicht und mühelos den Leser die verwickeltsten Fragen erörtern lehrt. Manche derselben, theilweise von dem Verf. zum ersten Male berührt, werden der eingehenden Prüfung sich nicht entziehen; wir wünschen mit ihm, daß diese ehrlich zu baldigem Austrag führe.

Zürich, 29. Nov. 1875. R. R.

Joh. Neudörfer's Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg. Herausg. v. Dr Lochner. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausg. v. R. Eitelberger v. Edelberg. Bd. X.) Wien, Braumüller. 1875. 8.

Der Nürnberger Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer (geb. 1497, gest. 1563) hat, ohne es zu wollen und ohne es auch nur zu ahnen, ein großes Verdienst um die Kunstgeschichte Nürnbergs sich erworben; er schrieb auf Veranlassung seines Freundes G. Roehmer im Jahre 1547, innerhalb acht Tagen, kurze Notizen über die (ihm meist persönlich bekannten) Künstler seiner Zeit und deren Werke auf, Notizen welche, obgleich unvollständig, nicht frei von Irrthümern und keineswegs zur Veröffentlichung bestimmt, für uns doch von der größten Wichtigkeit sind, weil sie, außer den nur spärlich erhaltenen offiziellen Urkunden, die einzigen, von einem Mitlebenden herstammenden und daher im Allgemeinen zuverlässigen Mittheilungen über die Künstler aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sind, und somit eine höchst werthvolle Quelle zur Geschichte der Nürnberger Kunst bilden.

Diese Aufzeichnungen waren lange Zeit wenig beachtet, sind jedoch in mehreren Abschriften vorhanden, welche Sandrart bei Abfassung seines großen Werkes über die Kunst und später Doppelmayr bei Bearbeitung seines Werkes über die Nürnbergischen Künstler schon benutzt haben. Erst der vielfach verdiente J. Heller machte auf Neudörfer's Manuskript aufmerksam und begann dasselbe seinem Wortlaute nach, mit werthvollen Anmerkungen versehen, abdrucken zu lassen. Leider ist davon nur die erste Hälfte im ersten Hefte seiner „Beiträge zur Kunst- und Literatur-Geschichte" (Nürnberg 1822) erschienen. Etwas später, im Jahre 1828, gab der kunstsinnige Verlagsbuchhändler Friedrich Campe das vollständige Manuskript in getreuem Abdruck, freilich auch mit allen späteren und nicht immer zuverlässigen Zusätzen, als Duodez-Bändchen heraus. Es ist sehr weit verbreitet und wurde, trotz seiner Mängel, von allen Kunstforschern und Kunstfreunden viel benutzt.

In der neuesten Zeit machte sich jedoch das Bedürfniß nach einem den Anforderungen unserer Tage entsprechenden kritisch gesichteten Abdrucke des Textes mit erklärenden Anmerkungen sehr fühlbar. Jetzt ist dieselbe erschienen und zwar von der Hand des dafür am meisten berufenen Mannes, des um die Erforschung der Geschichte der Stadt Nürnberg hochverdienten städtischen Archivars Dr. Lochner, als zehnter Band der von Eitelberger herausgegebenen „Quellenschriften für Kunstgeschichte". Es ist ein stattliches Bändchen, welches neben einem Abdrucke, der auf kritischer Vergleichung mehrerer der besten Handschriften — die Original-Handschrift ist leider nicht bekannt, wahrscheinlich verloren — beruhenden Textes, mit der Fortsetzung von Andreas Gulden, eine große Zahl höchst werthvoller, zum Theil sehr umfangreicher Anmerkungen enthält. Letztere sind das Resultat langjähriger, tief eindringender archivalischer Studien; doch ist auch die neuere Literatur, wenn auch nicht in ihrem ganzen Umfange, berücksichtigt. Die Anmerkungen beziehen sich aber vorzugsweise nur auf die äußeren Lebensverhältnisse der Künstler, weshalb der Kunstforscher Heller's Abdruck, soweit er eben da ist, und J. Baader's höchst werthvolle Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs (zwei Hefte mit Nachträgen in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft) noch nicht entbehren kann. Eine Einleitung enthält die Biographie Neudörfer's und eine Auseinandersetzung über seine „Nachrichten". Entsprechende Register erleichtern das Benutzen des werthvollen Buches. R. Bergau.

Notizen.

Die Walküren, Gemälde von A. v. Heyden. Es war in den Tagen, welche den mörderischen Schlachten um Metz im August 1870 folgten, als der Maler die erste Skizze zu dem Gemälde anfertigte, welches wir unseren Lesern in einer Radirung von Alexander Becker in Berlin vorführen. Der Geist des Künstlers flüchtete sich aus dem wilden Kriegsgetümmel der Gegenwart in die sagenhafte Vergangenheit, er suchte für die Verherrlichung der Heldengröße einen idealen Ausdruck und fand ihn in der Darstellung des Siegespreises, welchen der Glaube

der alten Germanen ihren glorreich gefallenen Helden ausgesetzt hat. „Odin", so liest man in der jüngeren Edda, „sendet sie (die Walküren) zu jedem Kampfe. Sie wählen die Fallenden und walten des Sieges. Gudr und Rota und die jüngste der Nornen, welche Skuld heißt, reiten beständig den Wal zu kiesen und des Kampfes zu walten." In der Wöluspa, dem ältesten Gedicht der älteren Edda, heißt es:

Ich sah Walküren weither kommen,
Bereit zu reiten zum Rathe der Götter.
Skuld hielt den Schild, Skögul war die andre,
Gunn, Hilde, Göndul und Geirskögul.
Nun sind genannt die Nornen Odin's,
Die als Walküren die Welt durchreiten.

Da ausdrücklich erwähnt wird, daß die eine der Walküren den Schild trägt, da ferner die Walküren mit den Nornen identifizirt werden, diese aber niemals bewaffnet sind, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß der germanische Volksglaube sich die Walküren als nicht bewaffnet, am allerwenigsten aber als gepanzert dachte. Damit ist der Vorwurf, den man gegen die Auffassung v. Heyden's gelegentlich der Ausstellung des Bildes in Wien und Berlin erhoben hat, zurückgewiesen. — Die Radirung hat versucht, den malerischen Vorzügen des Bildes gerecht zu werden. Der Abend hat sich auf das Schlachtfeld gesenkt. Die weißen Leiber der Walküren heben sich leuchtend von dem dunklen Himmel und ihren silberfarbenen Rossen ab, während sich von ihnen überirdischer Glanz auf die Leiber der gefallenen Krieger ergießt. Einer der Helden, den die Wunde vorn in der Brust als einen würdigen kennzeichnet, erhebt sich auf den Ruf der Walküre. Im Hintergrunde erblickt man eine brennende Burg und den fahlen Schein der Dämmerung. A. R.

Weibliches Bildniß, dem Velazquez zugeschrieben. Das Bild der feinen, blassen Dame, das wir den Lesern in der vortrefflichen Radirung von J. Klaus vorführen, wird jedem Besucher der Wiener akademischen Galerie in lebendiger Erinnerung sein. Nicht nur weil der Name des großen spanischen Meisters daran haftet, den wir ihm schwerlich lassen dürfen, sondern vornehmlich wegen seines eigenen malerischen und individuellen Reizes übt es auf uns einen immer neuen Zauber aus. Die Persönlichkeit der vornehmen Dame steht freilich ebenso wenig wie die ihres Porträtisten fest. Daß die Dargestellte nicht die Erzherzogin Marianne von Oesterreich, Gemahlin König Philipp's IV. von Spanien ist, wie der Schwemminger'sche Katalog angiebt, lehrt die Vergleichung mit deren zahlreichen, wohlbekannten Bildnissen. In dem alten Inventar der Galerie führt das Porträt jenen Namen auch noch nicht. Wir müssen uns also begnügen mit der interessanten Erscheinung als solchen, wie sie von der Hand eines jedenfalls eminent begabten Künstlers — am liebsten möchten wir uns diesen dem Kreise der Antwerpener Meister zur Zeit des Rubens angehörig denken — der Nachwelt erhalten ist. Die Tracht der Dame ist reich, beinahe fürstlich zu nennen. Ihr kurz geschnittenes, gekräuseltes Haar ziert ein mit Perlen und Edelsteinen besetztes Diadem, neben dem einige Oleanderblätter sich frisch geltend machen. Ueber dem Atlaskleid trägt sie eine schwere, an der Hüfte befestigte Goldkette, von der ein großes Medaillon auf die Brust herabhängt. Aber all dieser glänzende Schmuck vermag den Blick nicht abzulenken von dem bleichen, etwas kränklich gerötheten, aber klug und entschieden dreinschauenden Antlitz, das in der Umrahmung des breiten Spitzenkragens hell und geistvoll herausleuchtet aus dem durch einen rothen, großgemusterten Teppich abgeschlossenen Hintergrunde. Wir möchten glauben, daß es eine kleine, thätige, welterfahrene Dame gewesen ist, welche des Meisters Kunst gewiß mit lebhaftem Interesse an ihre durchgeistigten Züge fesselte. Daß dieser Meister nicht Velazquez war, zeigt unseres Erachtens die malerische Behandlung hinreichend deutlich. Bei aller flotten Sicherheit fehlt ihr doch zu sehr jener wie von Geisterhand beseelte Zug des Pinsels, der die Gemälde des Velazquez so unnachahmlich macht. Das Bild ist auf Leinwand gemalt und bis auf einige Stellen, die durch Putzen etwas gelitten haben, gut erhalten. H. 82, Br. 61 Centim. C. v. L.

Das Altarbild von Sebastiano del Piombo in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig und die sogenannte Fornarina in den Uffizien.

Mit Illustrationen.

Eines der verstecktesten und dabei schönsten Bilder in Venedig bewahrt die kleine malerische Kirche San Giov. Crisostomo auf ihrem zierlichen Hochaltare. Immer von einem seidenen rothen Vorhange bedeckt, finden es die Wenigsten. Alljährlich gehen unzählige Künstler und Kunstfreunde auf ihren Streifzügen durch Italien in diese kleine Kirche, sehen vielleicht den Bellini auf dem Altare links vom Jahr 1510, schenken wohl auch einen Blick dem herrlichen Relief des Tullio Lombardo gegenüber und verlassen dann den für sie wenig interessanten Raum. Viele kommen nach 12 Uhr; die Kirche ist geschlossen. Der „Nonzolo" wohnt weit weg und sie gehen unverrichteter Sache weiter. Nie ist das Bild photographirt und meines Wissens nie würdig gestochen. Ich kenne nur einen kleinen Umrißstich.

Das Bild ist von der Hand des Sebastiano del Piombo und mag um die Jahre 1509 oder 1510 entstanden sein. 1511 starb sein jugendlicher Meister Giorgione, 33 Jahre alt, in dessen Werkstätte und unter dessen Augen das Bild noch angefangen sein soll, wie die Tradition will. 1512 verließ Sebastiano Venedig und ging nach Rom. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, die Figuren sind lebensgroß. Vasari nennt das Bild als kurz vor dem Wegzuge des Sebastian nach Rom entstanden. Er schreibt: „Er machte auch um diese Zeit in San Giovanni Crisostomo in Venedig eine Tafel mit mehreren Figuren, welche außerordentlich viel von der Manier des Giorgione haben, so daß sie von Vielen, welche keine Kenner in Kunstsachen sind, für von der Hand des Giorgione gemalt gehalten werden. Diese Tafel ist sehr schön und in einem Kolorit von großer Kraft gemalt." In Venedig erzählt man sich, Giorgione habe sogar die Zeichnung gemacht und Sebastiano sie nur ausgeführt. Ist dieses auch nur Sage, so erhält das Bild doch durch Vasari's Worte, so wie durch die eben angeführte Tradition eine erhöhte Bedeutung, da es bekanntlich so Weniges von Giorgione giebt, daß wir über Alles froh sein müssen, was, wenn auch nur aus zweiter Hand, den Reiz seiner poesievollen Naturanschauung erkennen läßt.

Bilder kann man nicht beschreiben. Nichtsdestoweniger bin ich genöthigt, wenn ich von dem Bilde sprechen will, den Versuch der Beschreibung zu wagen. – – Unter einer nach einer bergigen Landschaft sich öffnenden Säulenhalle sitzt in dunkelbraun-violettem Gewande der heilige Crisostomo. Zu seinem Sitze führen Stufen hinan. Er neigt das mit langem weißem Barte geschmückte Haupt und schreibt in ein großes Buch, das er mit der Linken hält. Ein hinter ihm sitzender Greis schaut ihm zu. Auf dem Gesimse oben steht

seine Tiara, über derselben sind noch die Basen, die Säulen und ein Stück der sich verkürzenden Halle mit Halbsäulen zu sehen. Hinter dem Heiligen lehnt der Bischofsstab zwischen den Säulen. An die Eckſäule, welcher der schreibende Heilige den Rücken kehrt, schließt sich eine Marmorwand an, vor welcher drei jugendliche heilige Frauen stehen, in dichter Gruppe. Zur Linken am Rande des Bildes Sta. Caterina, im Profile gesehen, zu dem Bischof hinblickend; die Linke stützt sich auf das Rad. Das Wenige, was von ihrem Gewande zu sehen ist, ist kupferfarben. Sie wird halb verdeckt von der in strahlender Schönheit prangenden Sta. Maddalena, welche aus dem Bilde herausblickt und in ganzer Figur zu sehen ist. — Wie Sta. Caterina, ist auch sie dunkelblond, fast rothbraunen Haares und trägt ein dunkellackrothes Unterkleid, welches weit viereckig ausgeschnitten ist und mit einem goldenen Saume und einem Rändchen des gefältelten feinen Hemdes gegen den Hals absetzt. Die Gestalt ist fast im Profile gesehen, so daß nur der eine Arm mit hechtgrauem weitem Aermel, unter welchem das Weiß des Hemdes hervorquillt, zu sehen ist. Von der Schulter herab fällt ein in kleinen Franzen endigender stumpfgrünlicher Ueberschlag. Das Futter des weiten Aermels, welcher am Handgelenke umgeschlagen ist, ist weiße Seide, wie auch der Aermel selbst sich als Seidenstoff charakterisirt. Sie hält in dieser rechten Hand ein goldenes Gefäß in Form einer kleinen Urne mit zwei Löwenköpfchen in Relief, welche Ringe halten. Mit der Linken hält sie ein in schweren Falten von der linken Schulter herabfallendes dunkelgrünes Gewand, welches die untere Hälfte der Gestalt verhüllt und nach hinten etwas nachschleift. Prachtvoll ist das Motiv der Draperie, besonders an der unter der rechten Hälfte sich umschlagenden Stelle.

Die bloßen Füße der Schönen kommen unter dem Stück des rothen Gewandes, welches der grüne Mantel noch unbedeckt läßt, ohne Sandalen zum Vorschein, in tiefsten Helldunkel. — Hinter Santa Maddalena zur Rechten kommt der schöne, nach abwärts geneigte Profilkopf der Santa Lucia zum Vorschein. Außer dem reizenden, weichen, etwas nach der Seite verkürzten, jugendlichen Köpfchen ist noch die kleine rechte Hand sichtbar, mit der sie ein kleines Gefäß mit Henkel, ähnlich einer antiken Lampe hält. Durch Restauration ist dieses etwas unkenntlich geworden. Von links her kommt, sich vor San Giovanni Crisostomo etwas neigend, San Giovanni Battista herzu, während der mittlere Raum des Bildes, unter den Stufen zur Kathedra des schreibenden Bischofs, frei bleibt. San Giovanni Battista ist auf sein Rohrkreuz gestützt, welches mit dem bekannten Pergamentstreifen umwunden ist, den die rechte Hand, zugleich mit dem Kreuze, zusammengeknittert hält. Er trägt das von der rechten Schulter nach der linken Hüfte gehende härene Gewand, so daß Brust und linker Arm frei bleiben. Ueber diesem ein rostgelbes Gewand, welches, in scharf gebrochenen Falten vom Rücken kommend, nach vorn unter den linken Arm gequetscht, nach der linken Hüfte und dem Schenkel zurückkehrt, und dessen letztes Ende rechts wieder vorkommt, mit der linken Hand leicht vor dem Leibe zusammengehalten wird und auch hier den halben Schenkel bedeckt. Hinter der wundervollen, zarten, jugendlichen Gestalt schließt nach links San Giorgio mit Schild und Lanze das Bild ab. Er ist ohne Helm, fast von hinten gesehen, den energischen Kopf jedoch uns zuwendend. Er stützt sich auf den bronzenen Schild, auf welchem ein Medusenhaupt zu sehen, mit der Linken. Die Rechte hält die Lanze.

Obgleich nun in dem ganzen Bilde Alles wundervoll gezeichnet ist, so bildet doch den Glanzpunkt desselben die genannte heilige Magdalena. Wenn in Venedigs Malereien

irgend etwas jenes Gefühl, jene Wonne erzeugt, die wir vor Raffael's Gemälden empfinden, so ist es das himmlisch schöne Antlitz dieser Magdalena. (Vergl. den Holzschnitt.) Auf vollem mächtigem Halse erhebt sich der nicht ganz von vorn gesehene Kopf mit seinen breiten Wangen, der klaren friedlichen Stirne, von der das rothbraune reiche Haar einfach nach beiden Seiten zurückgestrichen ist und in den Nacken fällt. Ein üppiger, festgeschlossener Mund, unendlich schön gezeichnet, spricht den energischsten jungfräulichen Trotz aus. Tiefliegende, mandelförmige, in wagrechter Achse stehende Augen sind von den mächtigen Augenhöhlen beschattet, zwischen welchen die gerade absteigende, mit breiter Wurzel ansetzende Nase sich fein entwickelt. Der Kopf ist von links beleuchtet; die etwas verkürzte Seite desselben in klarem Schatten. Das Kinn ist kurz und klein. Unter der Unterlippe ein tiefer kleiner Schatten, somit das kleine, runde Kinn stark vorspringend. Dieses Kinn in Verbindung mit den breiten Kieferknochen und dem breiten Nasenrücken bei doch fein und edel entwickelter Nasenspitze bildet den in der besten Zeit venezianischer Malerei häufig vorkommenden und beliebten Typus. In allen auf uns gekommenen Gemälden jedoch, die heilige Barbara, die denselben sehr schön giebt, nicht ausgenommen, ist derselbe nirgends so hinreißend geschildert wie in unserem Bilde.

Der durchdringende Blick dieser durchaus noch nicht fetten venezianischen Schönheit ist so bezaubernd, daß wer einmal diese Augen gesehen, sie nie mehr vergessen, nie wieder dieses Eindruckes ledig werden kann. Die beiden Begleiterinnen der Magdalena scheinen nach demselben Modell gemalt zu sein, ebenso die heilige Barbara des Palma vecchio. — Von wunderbarer Feinheit sind sämmtliche Hände der Figuren, besonders die Hand der Magdalena, mit welcher sie die Vase hält. Die Linke ist völlig zerstört durch Uebermalung.

Die feinen Glieder des etwas gebräunten Johannes, sein reizender Kopf mit dunklem, krausem Haare, sowie der ernste Kopf des St. Georg gehören mit zu dem Schönsten, was Venedig an Zeichnung aufzuweisen hat. Im ganzen Bilde ist keine Stelle, wo die Zeichnung, der Kontour, in dem herrlichen Kolorit aufginge. Das Werk nimmt auch bezüglich der Feinheit der Zeichnung den höchsten Rang ein. — Die Farbe als solche kann ich nicht beschreiben. Sie muß, da sie jetzt noch entzückend ist, vor allen Restaurationen wunderbar gewesen sein. Die letzte Restauration in „Oel" erlitt das Bild in den Jahren 1860—62 durch den Conte Bernardino Corniani degli Algarotti. Der Ton im Ganzen ist getrübt und gelblich geworden; doch scheint die Arbeit mit Pietät vorgenommen zu sein. An dem Kopfe der Heiligen scheint nichts restaurirt zu sein.

Kurz nach Vollendung des Bildes ging Sebastiano also nach Rom, wo er ein völlig Anderer wurde. Bilder aus seiner venezianischen Jugend sind unendlich selten. In Venedig befinden sich in der Kirche S. Bartolommeo noch zwei große Einzelgestalten von Heiligen, rechts und links von der Orgel, die uns interessant sind, weil sie von demselben Sebastiano herrühren, der in San Giov. Crisostomo gemalt hat. —

Was nun jenem Bilde ein ganz besonderes weiteres Interesse verleiht, ist der Umstand, daß die in der Tribuna der Uffizien zu Florenz befindliche sogen. Fornarina von Raffael dieselbe Person darzustellen scheint, und daß über diese Thatsache schon sehr viel für und wider geredet wurde. — Viele erklären dieses Bild als der römischen Schule nicht angehörend und sprechen es dem Raffael ab. Die Fornarina stelle es nicht dar und sei vielleicht von Giorgione. Es ist diese Annahme schon deßhalb nicht zutreffend, weil Giorgione ein Jahr früher starb, ehe das Bild gemalt wurde. Diejenigen, welche es auf's

bestimmteste für Raffael halten, darunter Alle, die es je kopirten, sowie die Kupferstecher, welche es sogar mit der Bezeichnung Fornarina in die Welt schickten, stützen sich dabei auf ein Inventarium der Tribuna vom Jahre 1589. In diesem Inventar ist das Bild schon Raffael genannt. Aber es ist dort ebensowohl Fornarina genannt. Somit wäre immerhin, in den seit 1512, mit welcher Jahreszahl das Portrait bezeichnet ist, bis zum Jahre 1589, in welchem das Inventar angefertigt ist, verflossenen 77 Jahren ein Irrthum bezüglich des Autors so wie der Benennung möglich. Auch kommen absichtliche Irrthümer zuweilen vor, wenn es sich darum handelt, hohen Herren, die gerne das Bedeutendste und Seltenste besitzen möchten, zu Willen zu sein.

Vasari erzählt im Leben des Raffael, daß dieser eine Anzahl von Kupferstichen seinem „garzone“, einem gewissen Baviera, geschenkt habe, welchem er seine Geliebte anvertraute. Diese Frau habe Raffael bis zu seinem Tode geliebt und von derselben ein wunderbares Portrait angefertigt. Vasari fährt dann weiter fort: „Dieses Portrait befindet sich heute (Vasari schrieb 1568) bei dem Herrn Matteo Botti in Florenz, Freund und Genossen aller bedeutenden Männer und besonders der Maler. Das Bild ist von ihm, wie eine Reliquie gehalten, aus Liebe zur Kunst und ganz besonders zu Raffael.“ — Das oben genannte Inventar ist also um 1589 angefertigt und dort das Portrait genannt, auf welches Vasari's Worte zu beziehen sind. Nichts destoweniger nennt 1591, also zwei Jahre später, ein gewisser Bocchi in einer Beschreibung von Florenz das Portrait jener Schönen von Raffael als immer noch in der Casa Botti befindlich. Zu gleicher Zeit weiß er jedoch von demjenigen in der Tribuna. — Wir haben also zwei Bilder. — Viele glauben nun, daß Bocchi jenes dem Raffael zugeschriebene Frauenbildniß im Palast Pitti meine, welches einige Aehnlichkeit mit der Madonna di San Sisto in Dresden hat. Es kann jedoch dieses Portrait nun und nimmer von Raffael sein, trotz seiner Aehnlichkeit mit der berühmten Madonna, welche übrigens sehr unbedeutend genannt werden muß.

Das in Frage stehende Portrait in der Tribuna (vergl. den Holzschnitt) ist ein lebensgroßes Brustbild auf dunklem Grunde. Es stellt eine edle Dame dar, in jenem Kostüme, welches Giorgione und seine Nachfolger so gerne den Frauen geben. Ein dunkelblaues Sammtmieder mit goldenem Saume und etwas Stickerei hat eben solche Achselträger. Unter demselben bedeckt die Brust ein fein gefältetes Hemd, rund ausgeschnitten, mit einer verzierten Borte am Rande umgeben. Der Kopf ist etwas nach der rechten Schulter geneigt und gewendet. Die rechte Hand faßt einen Pelz, welcher von der linken Schulter herab fällt und den linken Arm bedeckt. Das Hemd hat einen bauschigen Aermel, der bis an's Ende des Oberarms herabfällt. In dem rothbraunen Haare hat die Schöne einen goldenen Reif mit braunen Blättern, welche mit Gold gehöht sind. Der Reif selbst, so wie die feine goldene Kette, welche um den Hals liegt, sind mit wirklichem Golde aufgesetzt. Ebenso sämmtliche Zierraten am Gewande und Hemd. Auch die kleine zierliche Jahreszahl 1512 im Grunde des Bildes ist Gold.

Die Schöne trägt am kleinen Finger der rechten Hand ein Ringlein mit einem Rubin. Ueber dem goldgestickten Rande des dunkelblauen Mieders kommen kleine rothe Franzen zum Vorschein. Dieselben wiederholen sich an den Achselträgern. Das Mieder ist vor der Brust durch eine Bandschleife, rothbraun mit etwas Gold, zusammengehalten. Die Borte, welche fingerbreit oben das Hemd umgiebt, ist auf das Gefälte desselben aufgenäht. Auf dieser Borte sind Goldstickereien angebracht. Dieselben zeigen Ornamente in umsäumten Feldern. Nur das Mittelfeld enthält einen Hund, dem ein Stier gegen

Die heilige Magdalena von Seb. del Piombo.

S. Giov. Crisostomo zu Venedig.

Die sog. Fornarina in den Uffizien zu Florenz.

Zeitschrift für bildende Kunst. XI.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & [illegible]

übersteht, welche beide stets als Ornament betrachtet wurden. Die goldenen Blättchen der Guirlande sind Myrthenblättchen. Im Ohre ein Ring, an welchem lose eine runde kleine Perle hängt. Die goldene Kette, welche ganz fein und als goldene Linie gemalt ist, verliert sich unter dem Hemde. Das Bild ist auf Holz gemalt und von außerordentlich guter Erhaltung. Alles ist von der delikatesten Ausführung. Die Schatten können etwas nachgedunkelt haben, was ebenfalls sehr für Sebastiano's römische Technik sprechen würde. Weil das Bild mit einer Glastafel versehen, ist es sehr schwer zu sehen und zu untersuchen.

Der Typus ist völlig derselbe, wie in dem Bilde von S. Giovanni Crisostomo. Jedoch sind alle Formen des Kopfes voller und rundlicher. Es fehlt jene reizende Bestimmtheit der Flächen, besonders in den Lippen und den Augen, welche jenes Bild bei viel einfacherer Behandlung auszeichnen. So lag denn der Gedanke sehr nahe, dieses Bild dem Sebastiano del Piombo zuzuschreiben. Förster in seinem Leben des Raffael sagt in einer Anmerkung: „Man hat neuerdings dieses Bildniß dem Raffael ab- und dem Seb. del Piombo zugesprochen; wie ich glaube, mit großem Unrecht." – Burckhardt im „Cicerone" nennt die Dargestellte Beatrice, eine Improvisatorin. Mündler hält das Bild in einer Note für Sebastian del Piombo's Arbeit, Burckhardt selbst für die Raffael's. In einer weiteren Bemerkung spricht Burckhardt von einem dem Giorgione zugeschriebenen Porträt in der Galerie zu Modena, welches das gleiche Weib darstelle. Ihm erscheine das Bild jedoch als Palma vecchio. Mündler widerspricht der Aehnlichkeit mit dem Florentiner Bilde und nennt den Maler Garofalo von Ferrara. Das Bild in Modena kenne ich nicht. Doch geht aus all diesen Bemerkungen hervor, daß immerwährend der Typus des Bildes in Florenz, mit welchem jenes in Modena verglichen wird, nach Venedig hinweist und nun und nimmer auf Raffael.

Daß der Katalog der Uffizien von heute das Bild dem Raffael zuschreibt, kann nicht in Betracht kommen, da er sich dabei auch nur auf jenes Inventar vom Jahre 1589 stützt.

Fassen wir Alles zusammen, so ergiebt sich, daß erstens das Bild nicht die Fornarina, sondern eine andere Person darstellt; ferner ist es nicht das Portrait jener von Raffael geliebten Frau, weil es 1589 schon in der Tribuna war, während in der Casa Botti noch zwei Jahre später die wirkliche Geliebte Raffael's sich befand, wie Bocchi erzählt. Römisch und Raffaelisch scheint das Bild nicht zu sein, da es jene Venezianerin darstellt und alle Eigenschaften eines venezianischen Bildes hat.

Nach Vasari war Sebastiano del Piombo schon kurz nach seiner Ankunft in Rom der Einzige, der im Portrait mit Raffael in Vergleich kommen konnte, ja Vasari sagt, daß die unendliche Schönheit der Farbe seiner Portraits, und ihre weiche Durchbildung im Bereiche der ganzen Malerei nicht ihres Gleichen gehabt habe. Er sei von ganz Rom im Kolorit als der Erste absolut anerkannt worden. Wie nahe liegt es demnach, da das Bild mit 1512 bezeichnet ist, es für eine der frühesten Arbeiten des Sebastiano in Rom zu halten! Daß das Bild im Ganzen eine delikatere Oberfläche zeigt, als sonstige venezianische Portraits jener Zeit, erkläre ich mir daraus, daß Sebastiano mit allergrößtem Fleiße sich bemühte, dem, was in Rom gefiel, es gleich zu thun; daher auch das aufgesetzte Gold, was bei venezianischen Porträts nimmer vorgekommen ist, wohl aber in Florenz und Rom herkömmlich war. — Wenn nichts den Venezianer in dem Bilde bewiese, so doch der Umstand, daß es wohl kein außervenezianisches Bild giebt, welches diese Formenanschauung zeigte. Arm, Handgelenk und Hand, ja die Art und Weise,

wie diese Hand den Pelz faßt, sind völlig venezianisch, vom Kopfe und seiner Aehnlichkeit mit jener Magdalena gar nicht zu sprechen. — Burckhardt erwähnt S. 1062 bei Gelegenheit des Bildes noch ein Portrait eines bärtigen Mannes im Palast Pitti, Nr. 109, von Sebastiano del Piombo's Hand. Er sagt, daß der Pelz eine ganz ähnliche Behandlung zeige, wie der der sogenannten Fornarina. Es trifft dies vollkommen zu. Leider jedoch ist dieses männliche Bildniß auf Schieferstein gemalt und daher sehr nachgedunkelt, erlaubt also keinen Rückschluß auf die Behandlung des Fleisches im Vergleich mit dem Bildniß der Tribuna.

Hier noch die Bemerkung, daß oft der Johannes in der Wüste, dem Raffael zugeschrieben, der nebenan hängt, als Beweis der Autorschaft Raffael's an unserem Bildniß angeführt wird. Nichts scheint mir falscher.

Nicht unerwähnt kann ich ferner lassen, daß Vasari von einer Beatrice Ferrarese spricht, die Raffael außerordentlich schön gemalt habe. Man kennt am Hofe von Ferrara keine Beatrice und auch sonst keine berühmte Dame aus Ferrara mit Namen Beatrice. Viele wollen herausgebracht haben, es sei eine Improvisatrice gewesen, daher der goldene Kranz im Haar.*)

Nehmen wir an, das Bildniß sei von Sebastiano, versenken wir uns in den Genuß des schönen Werkes in San Giovanni Crisostomo, wie tief müssen wir bedauern, daß Sebastiano nach Rom gehen konnte! — Wie wenig ist der Venezianer acht Jahre später, 1520, noch zu erkennen in dem Martyrium der heiligen Agata! Wie ist seine Zeichnung härter geworden, wie anders die Farbe, wie völlig neigt er sich in der Empfindungsweise den Florentinern und Römern zu! Nur mit Bedauern sehen wir den liebenswürdigen Schüler des Giorgione seine Kraft und sein Kolorit an einen so abschreckenden Gegenstand verschwenden. Der nackten Heiligen sollen mit Zangen von zwei Henkersknechten die Brüste zerfleischt werden! Schätzen wir uns deßhalb glücklich, daß bei guter Zeit im fröhlichen Venedig sein Genius eine solche Blüthe trieb, wie wir sie in dem Bilde von S. Giov. Crisostomo bewundern, und glauben wir nicht dem Raffael Unrecht zu thun, wenn wir das schöne Frauenbildniß der Tribuna dem Sebastiano zuschreiben. Den mit den herrlichsten Blüthen und Früchten schwer beladenen Baum kümmert es wenig, ob ihm die eine oder andere, wenn auch noch so schöne, Blüthe geraubt wird.

Das Portrait stellt also die Fornarina nicht dar, es hat mit derselben gar keine Aehnlichkeit. Diese Benennung beruht auf einem der gewöhnlichen absichtlichen Irrthümer. Das Porträt ist nicht von Raffael, weil es eine Menge Eigenthümlichkeiten in Form und Farbe besitzt, welche einzig und allein der venezianischen Schule angehören. Es ist durch nichts gerechtfertigt, das Bild dem Raffael zuzuschreiben, als vielleicht nur durch das aufgesetzte Gold, welches jedoch auch von Sebastiano in Nachahmung römischer, besonders Raffaelischer Arbeiten angewandt sein kann. Noch schwerer läßt sich beweisen, daß es nicht von Sebastiano sein könne, da Alles für ihn spricht. Die Tracht der Dame ist nicht jene, „welche damals in Rom Sitte war," sondern recht eigentlich jenes von Giorgione mit Vorliebe angewandte Idealkostüm. Der Pelz ist durchaus venezianisch. Nicht nur in seiner Behandlung, sondern in der Anwendung selbst. Der sehr starke Hals mit seinen zwei Fettringen, die breiten Schultern, das Handgelenk, der Arm, Alles ist

*) Ich halte das Bild für keine bestimmte Persönlichkeit, sondern für ein Experiment des Sebastiano, gestützt auf den von ihm geliebten venezianischen Typus der Magdalena im S. Giov. Crisostomo.

ächt venezianisch. Wenn auch das Bild in San Giov. Crisostomo nicht existirte, so würde doch jeder Kenner bei dem Portrait nur an Venedig und nicht an Rom denken.

Ich muß zum Schlusse noch bemerken, daß Sebastiano Luciani lange nicht den Platz in der Geschichte der Malerei einnimmt, der ihm seiner hochbedeutenden Begabung nach von Rechtswegen zukommt. Vasari hat viel Schuld daran. Noch mehr unsere Galerie-Direktionen. Wie viele schlechte Portraits sind Sebastiano del Piombo genannt! Es ist unendlich bequem, so zu taufen. In Folge dessen wird aber Sebastiano schlecht beurtheilt. — Es geht nichts destoweniger aus Vasari hervor, welche Achtung Freund und Feind dem Venezianer zollten. Vasari sucht es jedoch mehr oder minder durch die unendliche Geschicklichkeit, die er in der Farbe besaß, zu erklären; die Geschicklichkeit aber mit der ein Maler ein Menschenantlitz so auf die Fläche zu bannen weiß, daß es nach Jahrhunderten noch durch den Reiz seiner ganzen Erscheinung und des Kolorits jeden Beschauer bezaubernd umstrickt und fesselt, ist in der Kunst schon Etwas und hat nichts mit jener Geschicklichkeit zu thun, die Mauerbewürfe so täuschend nachmacht, daß der Maurer selbst mit Backstein und Kelle es nicht besser könnte. Es giebt zwei Sorten von Geschicklichkeit, wie es zwei Sorten von Naturalismus giebt. Den höchsten denkbaren haben stets die Venezianer repräsentirt und unter ihnen in bewundernswerther Weise Sebastiano del Piombo.

Möchte Vorstehendes Berufenere von Neuem anregen, der Autorschaft des Sebastiano an unserem Bildniß endlich mit den bestimmtesten dokumentarischen Beweisen nachzuhelfen!

Florenz, im Sommer 1875.

A. Wolf.

Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Die h. Familie Nr. 30 gehört nicht, wie der Katalog meint, der venezianischen Schule an, sondern ist ein Werk des Ramenghi, genannt Bagnacavallo. Von einem andern Bergamasken und sogenanntem Schüler des Giorgione rührt das Bild Nr. 31 her, welches vom Kataloge dem Giov. Bellini zugeschrieben wird. Es stellt in Halbfiguren rechts die Madonna dar, in der Mitte das auf einem Gesimse stehende nackte Jesuskind, welches dem h. Petrus links den Segen ertheilt. Ein grüner Vorhang bildet den Hintergrund. Die Zeichnung ist schwach, die Charaktere sind trivial und bäuerisch, das Kind plump, ohne alle Anmuth in der Bewegung, die Wolken baumwollenartig. Das Kolorit dagegen ist schön und glühend. Wie schon Mündler richtig bemerkte,[1] gehört dieses Gemälde dem Bergamasken Giovanni Cariani oder besser Giovanni de' Busi, Cariani genannt, an, der nach unserer Ueberzeugung Schüler seines Landsmannes Palma vecchio war und Nachahmer des Giorgione. Derselbe muß zwischen 1480 und 90 geboren sein, und zwar in Inipiano, in der Val Brembana, bei Bergamo. 1541 war er noch am Leben. Wer diesen trefflichen Koloristen kennen lernen will, muß nach Bergamo gehen, woselbst er in mehreren Privathäusern und in der Communalsammlung gar manches schöne Werk von ihm sehen kann.[2]

In Nr. 33 haben wir ein großes Familienbild vor uns, auf dem die Porträts einer zahlreichen Künstlerfamilie, wohl die des Bernardino Licinio selbst, dargestellt sind. In der Mitte die fette, blonde Mutter in einem weißlichen Kleide mit ziegelrothen Aermeln; sie hält in ihrem linken Arme den jüngsten Sprößling, welcher noch in den Windeln steckt, auf ihrem rechten das zweitjüngste Kind; die andern fünf Buben, von denen der eine ein Bildhauer zu werden verspricht, sind alle wie Küchlein um diese thätige Bruthenne versammelt; im Hintergrunde sieht man den Vater selbst, den Verfertiger der Kinder und des Bildes. Bernardino Licinio von Pordenone scheint hier ungefähr ein fünfziger zu sein. Der Grund, wie fast in allen seinen Bildern, ist bräunlichgrau. Dieses vorzügliche Familienbild ist mit dem Namen des Meisters bezeichnet: B. Lycinj opus. Demselben Bernardino, und nicht Bartolommeo, wie der Katalog ihn tauft, gehört auch die „Santa conversazione" Nr. 42 an. In der Mitte sitzt die Madonna, in ziegelrothem Kleide, den Kopf mit einem weißen Tuche bedeckt; sie hält das nackte, aber nicht sehr anmuthige Christkind vor sich hin, während ihm der kleine Johannes, auf einem Lamme reitend, ein Kreuz

---

1) Beiträge zu Burckhardt's Cicerone, S. 64.

2) Auch die Herren Crowe und Cavalcaselle erkennen in diesem Bilde die Hand Cariani's. Man vergleiche nun dieses Gemälde mit Nr. 19 und entscheide, ob beide Bilder dem nämlichen Autor angehören konnen, wie doch die Herren Crowe und Cavalcaselle uns glauben machen mochten.

darreicht. Hinten sieht man noch den h. Joseph, die h. Anna und rechts den h. Hieronymus und die knieende Katharina. Hintergrund Landschaft. Auch in diesem, wie in allen Gemälden des Meisters, finden wir die rosenrothen Lasuren auf dem kalten Incarnate, und seine Lieblingsfarben Ziegelroth und Himmelblau. Das Bild gehört übrigens zu seinen roheren Arbeiten.[1]) Von Bernardino besitzt auch die Galerie Sciarra Colonna unter dem Namen Giorgione eine s. g. Herodias. Zuletzt sei noch bemerkt, daß Bernardino Licinio keineswegs, wie Mündler meinte, Bruder des Giovan Antonio Regillo da Pordenone war. Dessen Schüler, vielleicht auch Verwandter, mag er gewesen sein.

Unter Nr. 27 haben wir das Brustbild eines Mannes von einem mir wenigstens sehr unangenehmen Ausdrucke vor uns. Er hat ein rothes Kleid an und trägt eine schwarze Mütze auf dem Kopfe. Das Auge ist, wie in allen Porträts des Antonello von Messina, dem dies Bild unstreitig angehört, außerordentlich lebendig, die Fleischfarbe röthlichbraun, die Augenbrauen mit der größten Sorgfalt ausgeführt, der Mund scharf gezeichnet. Im Kataloge wird auch dieses Bild als Werk des Giovanni Bellino aufgeführt, aber schon Otto Mündler und später die Herren Crowe und Cavalcaselle haben es seinem wahren Urheber zurückgegeben. Wahrscheinlich haben wir hier jenes Porträt vor uns, das der „Anonimo" des Morelli im Jahre 1530 im Hause des Antonio Pasqualino zu Venedig gesehen und mit folgenden Worten beschrieben hat: „Ritratto de Messer Alvise Pasqualino padre de M. Antonio, senza capuzzo in testa (unser Porträt hat eine Mütze und keine Kapuze), ma con quello negro sopra la spalla, e la vesta de scarlatto." Dem Munde nach zu urtheilen, scheint dieser Herr Alvise Pasqualino eben kein freundlicher und angenehmer Ehegatte, um so wahrscheinlicher aber ein trefflicher Kaufmann gewesen zu sein. Das andere Porträt, welches der Anonimo im Hause des Pasqualino beschreibt und welches einen Herrn Michiel Vianello darstellt, befindet sich gegenwärtig im Hause Trivulzio zu Mailand und trägt außer dem Namen des Antonello von Messina auch die Jahreszahl 1475.[2]) Die Herren Crowe und Cavalcaselle haben dieses letztere Porträt mit dem in der Galerie Borghese verwechselt.

Das hübsche Bildchen „Christus im Tempel predigend", Nr. 26, gehört wahrscheinlich dem Carletto Cagliari an, dem früh verstorbenen Sohne des Paolo Veronese. Der Katalog schreibt es irrig dem Vater zu. — Von diesem Letztern dagegen, von Paolo Cagliari, ist das Bild Nr. 20, worauf Venus mit Amor und einem Satyr dargestellt sind. Der Einfluß Tizian's ist in diesem Gemälde sehr deutlich wahrzunehmen.

Und somit hätten wir auch die in dieser Galerie aufgestellten Werke der venezianischen Schulen, die bedeutenderen wenigstens, erwähnt, und es bleibt uns nur noch der zwölfte und letzte Saal übrig.

In diesem eben nicht reichlich mit Licht versehenen Raume finden wir einige kostbare Bilder der holländischen, vlämischen und deutschen Schule; zu den kostbarsten unter denselben gehört meiner Ansicht nach ein kleines Porträt, welches unkluger Weise einem deutschen Meister, nämlich dem Holbein, zugeschrieben wurde, jedoch zuversichtlich der Schule des Perugino angehört. Die Aufmerksamkeit und Bewunderung des kunstsinnigen

1) Die Herren Crowe und Cavalcaselle wagen nicht so weit zu gehen und erkennen daher in diesem Gemälde blos „den Stil von Bernardino's Schule" (Vol. II, p. 294). Mündler hingegen ist unserer Ansicht. Wie aber derselbe Kunstforscher (a. a. O., p. 75) das herrliche Jugendwerk des Tizian im Palazzo Balbi Piovera zu Genua dem Bernardino Licinio zuschreiben konnte, ist uns ganz unbegreiflich.

2) Siehe: Notizie d'opere di disegno, scritte da un Anonimo, pubblicate da Jacopo Morelli. Bassano 1800, pag. 59.

Publikums wird aber in diesem Zimmer vor Allem durch ein Bild angezogen, auf welchem Wenzeslaus Peters eine Henne mit ihren Küchlein dargestellt hat, und besagtes Meisterwerk mag auch der Galeriedirektion ganz charmant erschienen sein, da sie dasselbe ganz nahe an's Fenster und in's beste Licht zu hängen für gut befunden. Während also die Leute dieses sinnige und höchst gemüthliche Familienbild betrachten, bleibt uns volle Freiheit, die Werke der wirklichen Kunst in's Auge zu fassen. — Fangen wir daher ohne Weiteres mit dem oben berührten Porträt an!

Dasselbe ist im Dunkeln aufgehängt, trägt die Nummer 35 und im Kataloge den kuriosen Namen Kollbein statt Holbein. Das Bild stellt einen Mann mit langem, braunem Haare dar, der ein angehender Fünfziger zu sein scheint; er hat ein schwarzes Barett auf dem Kopfe und trägt ein schwarzes Kleid mit Pelzwerk. Das Kleid scheint nur untermalt; auf Holz, ungefähr 1½ Fuß hoch und 1 Fuß breit. Die Züge des Mannes scheinen die des Meisters Pietro Perugino zu sein.

Wer aber ist der Maler dieses zwar sehr abgeriebenen, aber trotzdem noch immer höchst lebendigen und interessanten Porträts? Es gehört in der That ein gewisser Muth oder, wenn man lieber will, eine ungewöhnliche Dreistigkeit dazu, in einer der besuchtesten Galerien der Welt heutzutage noch ein unbekannt gebliebenes Werk des Raffael entdecken zu wollen, und doch stehe ich nicht an, offen zu erklären, daß mir dieses Bild gleich beim ersten Anblicke den Eindruck einer Raffaelischen Jugendarbeit gemacht hat. Ich kann daher dieses Porträt des P. Perugino nicht mit dem verstorbenen Mündler für ein Selbstporträt halten.

Die Haarmasse ist durchaus mit Raffaelischem Gefühle, mit feiner Grazie gezeichnet und geordnet, die Augen haben eine Lebendigkeit, die wir in den Köpfen des Perugino meistentheils vermissen, auch sind Nase und Mund schärfer modellirt, als dies bei Pietro der Fall zu sein pflegt. Und dann diese dem Raffael ganz eigenthümliche Leuchtkraft der Farbe! Ein Selbstporträt würde zudem schwerlich en face, sondern eher in Zweidrittelansicht dargestellt sein. Aber, wie gesagt, das Bildchen hat stark gelitten, die Oberhaut desselben ist beinahe ganz verschwunden und überdies wurde das Bild durch grobe Retouchen entstellt, Hände und Pelzwerk z. B. sind ganz übermalt. Auch der Grund ist verdorben. Die Stellung der Mütze wurde vom Meister selbst geändert, wie das noch deutlich wahrzunehmen ist. Ueberhaupt scheint das Bild vielleicht nie zur Vollendung gebracht worden zu sein. Hält man aber dafür, daß ich zu hoch gegriffen habe in der Attribution dieses Bildchens, nun so begnüge man sich mit meinem verstorbenen Freunde O. Mündler, es als ein Werk des P. Perugino zu nehmen; ist ja die Mittelstraße immer die sicherste; nur denke man dabei nie und nimmer weder an Kollbein noch an Holbein.

Nummer 38 ist ein nettes, kleines weibliches Porträt. Das Gesichtchen ist gut modellirt, der Farbenaccord angenehm. Im Kataloge wird der Name des Künstlers verheimlicht, und, in der That, ist es eine gar mißliche Sache, in so kleinen, nach dem Leben gemalten Bildnissen die Hand des Meisters zu erkennen. Man schießt sehr oft fehl in dergleichen Attributionen, namentlich wenn die Hände darin fehlen und ein landschaftlicher Hintergrund vorhanden ist. Dessen ungeachtet wage ich es, in der Hoffnung, eines Bessern belehrt zu werden, auch von diesem Porträt meine Meinung offen herauszusagen. Der Meister des Bildes scheint mir kein Anderer als der Sienese Andrea del Brescianino zu sein.

Nicht weit davon, unter Nr. 36, finden wir ein anderes sehr feines Porträt, welches

den jugendlichen Kaiser Karl V. (?) im Profil darstellt. Ein ähnliches Bildniß besitzt die neapolitanische Bildergalerie. Der Fürst trägt ein Barett, worauf ein Medaillon angebracht ist mit der Aufschrift: Memento mei mater Dei, und an der Brust hängt ihm das goldene Vließ. Mit seiner Linken faßt er den Griff eines Dolches, in der Rechten aber hält er eine Nelke. Der Grund ist Goldmosaik. Würde dieses Gemälde von dem schmutzigen Firnisse befreit, der es fast ungenießbar macht, so dürfte wohl unseren Augen ein kostbares Gemälde entgegenglänzen, und zwar nicht von dem Meister Lucas von Leyden, dem es der Katalog unterschiebt, sondern höchst wahrscheinlich von H. Holbein, dem Vater. Noch ein anderes interessantes Porträt ist Nr. 37. Es ist das Brustbild eines älteren Mannes mit Glotzaugen und von knolligen Zügen. Wie schon das geübte Auge Waagen's richtig erkannt, scheint es das Bild des Pirkheimer, des Freundes und Gönners Albrecht Dürer's, zu sein. Es trägt die Jahreszahl 1505; das Dürer'sche Monogramm fehlt. Doch ist die Malweise durchaus die des großen deutschen Meisters; sein Geist aber tritt uns keineswegs aus diesem Gesichte entgegen. Deshalb auch scheint mir, daß wir klüger handeln würden, es blos als Kopie eines Schülers anzusehen. Im Kataloge ist auch dieses Porträt dem obengenannten Maler Kollbein zugeschrieben. Mündler (a. a. O., S. 31) glaubt es beinahe dem Hans Burgkmair, doch gewiß mit Unrecht, zuschreiben zu können.

Von dem großen Meister Dürer selbst sieht man in der Barberini'schen Sammlung die von ihm zu Venedig im Jahre 1506 gemalte Tafel, auf der Christus unter den Schriftgelehrten dargestellt ist, ein Gemälde, das in wenig Monaten und mit noch weniger Liebe von ihm ausgeführt wurde. Es ist überdies sehr überschmiert. — Das dem Dürer in der Galerie Corsini zugedachte „Kaninchen“ ist nur eine getreue Kopie des sogenannten „gefangenen Kaninchen“, welches die Albertina zu Wien besitzt, und von dem ja viele Nachahmungen existiren.

Unter Nummer 41 leuchtet uns eine fast lebensgroße Venus mit Amor entgegen. Außer dem gewöhnlichen Monogramm des Meisters, Lucas Cranach, trägt es die Jahreszahl 1531. Es ist vorzüglich in der Farbe.

Auf dem Bilde Nr. 18 erblicken wir das Atelier eines vlämischen Malers, vielleicht dasjenige des F. Frank selbst. Dieser etwas steifleinene Künstler hat mehrere Male denselben Gegenstand dargestellt. Dieses Bild hier trägt folgende Bezeichnung:

FRANS. FRANK
INVENTOR et fecit.

Es gehört zu den besseren Arbeiten des Meisters und ist gut erhalten.

Machen wir nun linksum Kehrt und gehen hinüber auf die beleuchtete Seite des Zimmers, wo uns vorerst einige köstliche Bilder aus der holländischen Schule erwarten. Da sehen wir unter Nr. 9 einen Quacksalber in voller Arbeit. Es handelt sich darum, eine chirurgische Operation am Oberarm eines unglücklichen Patienten auszuführen, und zwar mit möglichster Bravour. Der Bauer, der den Worten des Chirurgen getraut hat, sitzt auf einem Sessel im Freien und brüllt unter dem Messer des Herrn Professors laut auf, während eine alte Frau, als Gehilfin des Chirurgen, dem Märtyrer Muth und Vertrauen in sein Geschick zuspricht. Der Katalog schreibt dieses joviale Bildchen dem A. Brouwer mit großem Unrecht zu, da der wahre Name des Malers auf dem Bilde selbst zu lesen ist, nämlich: G. Lunders 1648. In diesem Gemälde hat Gerrit Lunders den Brower nachzuahmen versucht, während er acht Jahre später in seinem Bilde der Dresdener Galerie vom Jahre 1656 den Dusart oder, wenn man lieber will, den A. Ostade selbst sich

zum Muster genommen hatte und in einem schönen Bildchen der Hausmann'schen Sammlung zu Hannover (283), ebenfalls eine chirurgische Operation darstellend und vom Jahre 1660, den Metzu und Mieris nachahmte.

Gehen wir zu Nr. 10 über: „Opera d' un Fiammingo", sagt der Katalog. Wenn ich aber zu den Herren Direktoren dieser Galerie sagte: „Meine Herren, es ist nicht das Werk eines Fiammingo, wohl aber eines Holländers", so würden dieselben achselzuckend mir antworten: „è tutt' uno." Und den italienischen Galeriekatalogen zufolge ist's auch ganz dasselbe; in Italien scheint man aus Holland nur die Heringe und den „Stoccofiscio" zu kennen. — Was stellt aber diese „opera d' un Fiammingo" dar? Schwer zu sagen. Wir sehen sechs Kriegsmänner in verschiedenen Attitüden; was sie aber eigentlich wollen und treiben, das konnte ich wahrlich nicht errathen. Es ist übrigens ein gutes Bild aus der Haarlemer Malerschule des Dirk Hals, und sieht man genauer nach, so entdeckt man auch den Namen des Malers, der kein anderer ist als Pieter Codde und in diesem Bilde sich dem A. Palamedes nahe verwandt zeigt.

An diesen zwei, sowie an dem nächstfolgenden Bilde hätte Herr Dr. Bode gewiß seine Freude; wäre er hier an meiner Seite, so würde er mir sicherlich aus meiner Verlegenheit helfen und mir den wahren Meister des nächstfolgenden Bildes Nr. 11 nennen. Der Maler läßt uns hier in das Innere etwa einer Haarlemer Schenke hineinsehen, woselbst drei Kriegsmänner an einem Tische sitzen, und zwar der eine rauchend und dabei mit einem Weiblein, wahrscheinlich der Wirthin, sich unterhaltend, der andere auf der Flöte spielend, der dritte endlich in der ernsten Beschäftigung begriffen, seine Tabakspfeife zu stopfen. Hinten sitzt ein Bauer, der entweder wirklich eingeschlafen ist oder wenigstens dergleichen thut, um nicht Dinge zu hören oder zu sehen, die seine Ehre afficiren könnten. Ganz vorn liegt ein Hund und schaut auf seinen Herrn am Tische. Der Katalog vindicirt dies farbenreiche, gute Bild dem le Duck; mir aber scheint es einem besseren Maler aus der Haarlemer Schule anzugehören.

Doch vergessen wir nicht, eines kleinen Bildes des jüngeren Teniers Erwähnung zu thun. Es trägt die Nummer 8 und zeigt uns das Innere einer jener vlämischen Dorfschenken, in deren Darstellung er eine so große Meisterschaft erreichte, daß wohl kein anderer, selbst Brouwer und A. Ostade nicht, darin ihm gleichkommt. Dieses Bildchen stellt eben nichts anders als einen Bauer dar, der gemüthlich vor seinem Bierkruge sitzt, während drei andere Schenkgenossen hinten am Herde sich wärmen. Es ist nicht bezeichnet und ist auch, irre ich nicht, blos Atelierarbeit. Die Galerie Corsini besitzt unter Nr. 28 eine Kopie dieses Bildchens.

Oberhalb des Teniers'schen Bauern hängt Nr. 1, ein gekreuzigter Christus, den der Katalog dem A. Van Dyck beilegt. Auch dieses Bild erscheint mir blos als eine Kopie. In Nummer 2 sehen wir nackte, im Freien badende Weibspersonen, was die Direktion verleitete, das Bild ohne Weiteres dem C. Poelemburg beizulegen. Es gehört aber blos einem Schüler und Nachahmer desselben — nämlich dem A. Cuylemborch — einem Maler, welcher, da er öfters auch den J. Both nachahmte, auch mit diesem letzteren verwechselt wird. Von Abraham von Cuylenborch aus Utrecht besitzt die Bildersammlung von Braunschweig zwei dem unserigen hier sehr ähnliche Bilder aus den Jahren 1646 und 1647.

Auch die Kreuzabnahme, Nr. 7, welche im Kataloge ebenfalls als Werk des A. Van Dyck verzeichnet steht, bin ich geneigt, eher für die Arbeit eines Nachahmers des in seiner Zeichnung stets eleganten, in seiner Farbe stets durchsichtigen Meisters zu halten. Die

Haltung und Bewegung der Figuren in diesem Bilde sind aller Anmuth baar, die Farben sind dunkel und schwer. Als ein drittes Bild des Van Dyck wird das Porträt einer s. g. Maria de' Medici, Nr. 27, im Kataloge angeführt. Das Bild stellt eine Dame in den Vierzigern dar, welche in ihrer Rechten zwei Rosen hält. Dasselbe Porträt, van Egmont getauft, hängt in der Schleißheimer Galerie. Auch dieses ist nur Schülerarbeit. — Von Anton Van Dyck ist uns in allen römischen Bildersammlungen kein einziges echtes Werk bekannt!

Mit Nr. 22 ist ein Bild bezeichnet, welches dem Paul Potter zugeschrieben ist und daher sehr bewundert und kopirt wird. Es stellt fünf Kühe auf der Weide dar und ist geistlos in der Haltung und rußig in der Farbe. Armer Paulus, welches Unrecht wird dir hier in Rom angethan! Dieses Bild ist nämlich, wie jeder Sachkundige gleich erkennen wird, nichts anderes als eine, und zwar ziemlich moderne und schlechte, Nachahmung des Meisters.

Ein anderes Bild, welches ebenfalls die Ehre hat, nicht selten kopirt zu werden, ist die kleine „Heimsuchung", Nr. 15, des P. P. Rubens. Eine ähnliche besitzt der Fürst Giovanelli zu Venedig. Auch dieses Bild scheint mir eher Schularbeit als ein Jugendwerk des Meisters selbst; Abraham Diepenbeck hat den nämlichen Gegenstand mehrere Male behandelt. Mir sagt Rubens mehr zu in seinen Porträts, seinen Jagdstücken, seinen ganz herrlichen Landschaften, überhaupt in der Darstellung jener Gegenstände, bei denen die Eigenschaften eines echten Vlamänders aus dem 17. Jahrhundert hinreichen, d. h. Kraft, Energie, Frische und Lebendigkeit des Geistes. Doch das ist Geschmackssache. Von Rubens sieht man in Rom: in der Galerie Corsini einen h. Sebastian, beim Fürsten Doria das Porträt eines Franziskaner Mönches, die Sammlung des Fürsten Rospigliosi besitzt die zwölf Apostel, Brustbilder, von denen die im Museum zu Madrid nur Kopien sind, die Galerie des Kapitols Romulus und Remus, ein Jugendwerk des Meisters,[1] und in der Chiesa nuova endlich hängen drei große Kirchenbilder von ihm, ebenfalls Jugendwerke.

Ein anderes Bild von Holbein wird uns unter Nr. 20 präsentirt. Es stellt einen unbekannten jungen Mann mit schwarzem Barett, grauem Unter- und schwarzem Oberkleide dar, welcher in der linken Hand seine Handschuhe hält. Hintergrund himmelblau. Meiner Ansicht nach ist dieses Gemälde viel zu flach für Holbein und gehört nur einem Nachahmer des großen Meisters an.

Ein echtes Bild von Ph. Wouwerman scheint mir aber Nr. 21 zu sein. Es ist sehr fein im Tone und stellt einen Edelmann und eine Dame zu Pferde dar, wie sie, begleitet von einer Meute Hunde, auf die Jagd ziehen. Ein Bettler benutzt den guten, hoffnungsvollen Humor der Dame, um sie um ein Almosen anzugehen. Hintergrund Landschaft. — Daneben hängt eins der vielen, ziemlich langweiligen „Seestücke" von Ludolf Backhuysen. Die etlichen anderen mehr oder minder unbedeutenden Bilder, welche in diesem Zimmer noch aufgehängt sind, wollen wir der Kürze halber übergehen und also mit der „Ruhigen See" des Backhuysen unsere Musterung der Borghesischen Galerie schließen, um später mit erneutem Muthe und frischem Auge die Säle der Doria-Galerie zu betreten.

1) Dies Bild gehörte noch im Jahre 1776 dem Hause Pio di Savoja an und wurde im Inventarium nur zu 600 Scudi, während z. B. der h. Franz von Assisi des Annib. Caracci 400 und die Entführung Europa's von P. Veronese (nichts als eine Kopie) 15,000 Scudi geschätzt wurden. Alle drei Bilder sind gegenwärtig in der Capitolinischen Bildersammlung. Siehe darüber: L. Napoleone Cittadella, Notizie relative a Ferrara, p. 555.

Ueber den Streit der Form-Aesthetiker und Gehalts-Aesthetiker in Bezug auf die bildenden Künste.*

Es giebt einen sehr allgemeinen, auf die ganze Aesthetik bezüglichen, also auch Musik und Baukunst mit in sein Bereich ziehenden Streit zwischen den philosophischen Aesthetikern, welcher Kürze halber als Streit der Form-Aesthetiker und Gehalts-Aesthetiker bezeichnet wird, den ich aber hier, zur Konzentrirung des Interesses und zu leichterer Vermeidung abstruser Gesichtspunkte, in der Beschränkung auf das Gebiet der bildenden Künste betrachten werde, sollte ich auch dabei die Fühlung mit dem philosophischen Streite, wie er neuerdings namentlich zwischen Vischer und Zimmermann geführt wird, etwas verlieren. Außerhalb der philosophischen Aesthetik wird doch der Streit hauptsächlich in der hier eingehaltenen Beschränkung geführt und kommen die hier anzuführenden Gesichtspunkte theils zur Sprache, theils scheinen sie mir zur Sprache zu bringen.

Der betreffende Streit geht um folgende Frage: kommt bei dem Werthe eines Kunstwerkes als solchen etwas wesentlich auf die Beschaffenheit des Inhaltes, den es darstellt, den Werth der Idee, die sich darin ausspricht, nicht vielmehr Alles auf die Form an, in welcher der Inhalt sich darstellt, und womit der Künstler die Natur bis zu gewissen Grenzen charakteristisch wiederzugeben, darüber hinaus aber zu überbieten hat? Soll hiernach das Trachten des Künstlers vielmehr dahin gehen, irgend einen Inhalt, eine Idee in schöner Form auszudrücken, ihm jeder Stoff recht sein, der sich so ausdrücken läßt, und soll er selbst die natürliche Form der Gegenstände in diesem Sinne abändern, nur ohne der Charakteristik zu viel zu vergeben; oder dahin, einen werthvollen oder mindestens interessirenden Inhalt, Stoff in irgend einer Form auszudrücken, die denselben klar und eindringlich für das Bewußtsein herausstellt, und ihm jede Form recht sein, die solchem Zwecke genügt? Der Beschauer, soll er, um den rechten Kunstgenuß zu haben, seinen Geschmack in solchem Sinne bilden, daß er vielmehr vom Inhalt, oder daß er vielmehr von der Form angesprochen wird; und der Kritiker sein Urtheil vielmehr nach dem Werthe des Inhaltes, den die Form treffend auszudrücken vermag, oder der Form, in der er sich ausspricht, fällen? Mit einem Worte: hat die Kunst mehr das Interesse am Inhalt oder an der Form zu befriedigen?

Es wird sich zeigen lassen, daß dieser Streit, wie so viele andere Streite, zum Theil darauf beruht, daß man sich über den Streitpunkt nicht recht versteht; in so weit es aber gelingt, ihn klar zu stellen, zeigt er sich als der Streit zweier Einseitigkeiten, die sich zu vertragen haben. Von vorn herein zwar könnte man meinen, er lasse sich einfach durch die Regel schlichten, daß die Kunst überhaupt nur Gegenstände darzustellen habe, bei denen ein werthvoller Inhalt zugleich Bedingung einer schönen Form ist; aber hiergegen würde sich der Formästhetiker sehr sträuben, indem er der Kunst zutraut, selbst an sich werthlosen Gegenständen, oder solchen von negativem Werthe durch die Darstellungsform Werth verleihen zu können; und wie man auch Form und Inhalt gegen einander abgrenze, so kann man den Werth von Kunstwerken nicht von einem Parallelismus beider abhängig machen.

Um nun den Streit vor Allem zu fassen, wie er geführt wird, und Form und Inhalt dabei aus einander und gegen einander gehalten zu werden pflegen, lassen wir zuvörderst den Form-Aesthetiker bezüglich eines Beispieles sprechen.

*) Vorgreiflich aus einer nächstens erscheinenden „Vorschule der Aesthetik" von G. Th. Fechner.

Daß Bacchus dem Amor eine Schaale mit Wein reicht, kann den Inhalt eines Gemäldes oder einer plastischen Gruppe bilden. Da wir nicht mehr an die alten Götter glauben und das Darreichen eines Trankes eine ganz unbedeutende Handlung ist, so hat dieser Inhalt kein Interesse, was ihn der Mühe werth machte, dargestellt zu werden. Aber er gewinnt ein großes Interesse dadurch, daß er Gelegenheit giebt, schöne und charakteristische Menschenformen und diese in anmuthiger stilmäßiger Stellung und Zusammenstellung anzubringen; und selbst, wenn wir über jenen Inhalt in Zweifel blieben, nicht wüßten, daß es sich um Bacchus, Amor, um einen erweckenden oder einen Schlaftrunk handelt, würden die schönen Gestaltungen, Stellungen, die stilmäßige Zusammenstellung, die gelungene Charakteristik der vollen Blüte der Männlichkeit gegenüber der reinsten Blüte jugendlichen Alters der Darstellung noch Eindruck und Werth verleihen. Hingegen hilft es bei einer mangelnden Darstellungsform dem Kunstwerk nichts, wenn sich ein noch so werthvoller Inhalt desselben deutlich genug verräth, ja es wird um so mehr mißfallen, je mangelhafter die Darstellung im Verhältniß zum Werthe des Inhalts erscheint, wogegen der unbedeutendste, ja selbst an sich nicht zusagende Stoff durch künstlerische Darstellung hohen Reiz erlangen kann. Man denke z. B. an den Barberinischen Faun.

Im Allgemeinen ist der Inhalt der Kunstwerke der Kunst nicht eigenthümlich, sondern ihr mit dem Leben, der Geschichte, der Sage, dem Mythus, der Wissenschaft gemein. Es ist keine Kunst, ihn daraus zu entnehmen, sondern ihn erstens so zu fassen, daß er sich einer schönen Darstellungsform fügt, was Sache der künstlerischen Konception ist, zweitens ihn in dieser Form darzustellen. Den Werth eines Kunstwerkes kann nicht das ausmachen, was man ohne die Kunst schon hat, sondern was die Kunst zur Werthvermehrung hinzufügt, oder als Werth daran erst schafft.

Viele Darstellungsstoffe von bedeutendem Inhalt, namentlich solche von religiöser oder mythologischer Natur sind zugleich fruchtbar hinsichtlich der Möglichkeit schöner, großartiger, stilvoller und charakteristischer Darstellungs- und Zusammenstellungsformen, und insofern wichtige Gegenstände der Kunst. Doch wird ihr Werth für die Kunst vom Gehaltsästhetiker theils übertrieben, theils aus einem falschen Gesichtspunkte aufgefaßt, indem er nicht im Werthe der Form aufgehend gedacht, sondern selbständig geltend gemacht wird. Um so leichter vermischt und verwechselt das Laienpublikum das unkünstlerische Interesse am Inhalte eines Kunstwerkes mit dem Kunstinteresse. Der rechte Künstler aber vermag an ganz unbedeutenden Gegenständen leicht die größte Kunst zu beweisen, indem er ihnen durch charakteristische und stilvolle Behandlung ein Interesse verleiht, was mit dem ihres Inhaltes ganz inkommensurabel ist. Auch macht sich dieser Maßstab praktisch bei den Preisen der Kunstwerke geltend. Sie werden nicht, und zwar mit Recht nicht, nach dem Werthe der darin zur Darstellung kommenden Idee, sondern dem Werthe der von der Kunst abhängigen Darstellungsform bezahlt.

Zwar ist dem religiösen Bilde nicht zu wehren, Andacht zu erzeugen; im Gegentheile soll es, namentlich als Kirchenbild, außer seinem Kunstzwecke noch einem andern Zwecke entsprechen; nur liegen beiderlei Zwecke ganz aus einander und hat die Andacht, welche die Beschäftigung mit dem Inhalte des Bildes hervorzurufen vermag, mit dem Kunstgenusse daran nichts zu schaffen; ja je mehr jemand beim Beschauen eines religiösen Bildes sich der Andacht hingiebt, desto mehr tritt das Kunstinteresse am Bilde, hiermit an der Schönheit des Bildes, zurück und umgekehrt. Man kann also nicht die von Beschäftigung mit dem Inhalte abhängende Andacht als einen Theil des Kunstgenusses selbst ansehen wollen; entsprechend mit der Wirkung jedes andern Inhaltes. Das wahre Interesse an einem Kunstwerke als solchen, d. i. das Forminteresse, ist überhaupt ein ganz eigenthümliches, mit sonst nichts vergleichbares Interesse, und um dies Interesse wirksam zu erzeugen und zu befriedigen, muß die Form die eigenthümliche Wirkung des Stoffes vielmehr aufheben als heben. Ein Bild, welches eine traurige Scene darstellt, hat uns nicht traurig zu machen, ein Bild, welches eine schreckliche Scene darstellt, uns nicht zu erschrecken; ist es der Fall, so ist es ein schlechtes Bild. Ein Bild, das eine heitre Scene darstellt, soll freilich die allgemeine Heiterkeit erwecken, welche jedes Kunstwerk überhaupt, auch das mit dem ernstesten Inhalte zu erwecken hat, indem es den Spieltrieb unsrer Phantasie oder Einbildungskraft beschäftigt und befriedigt, aber eben nur diese, nicht die besondre Art der Heiterkeit, die in der Scene spielt, in uns erwecken, die vielmehr zurückzutreten hat, um jener Platz zu machen.

Mit Vorigem meine ich wesentlich erschöpft zu haben, was Seitens der Form-Aesthetiker hier und da zur Stützung ihrer Ansicht von der Kunst geltend gemacht wird, und habe es möglichst mit den gemeinhin dazu gebrauchten Ausdrücken zu thun gesucht. Dabei bleibt noch gründlich unklar, wie eigentlich Form und Inhalt gegen einander abzugrenzen sind, was doch nicht meine Schuld ist, da der Streit zum größten Theile eben auf dieser Unklarheit und der Unbestimmtheit, die faktisch in dieser Beziehung besteht, beruht. Was aber wird der Gehalts-Aesthetiker gegen die vorigen, bei aller begrifflichen Unbestimmtheit doch sachlich wesentlich durchschlagend scheinenden Betrachtungen des Form-Aesthetikers erwidern können? Ich denke, so weit ich ihn im Rechte halte, etwa Folgendes:

Wenn man im Ausgangsbeispiele zum Inhalte des Gemäldes gegenüber seiner Form nichts rechnet, als den abstrakten Gedanken, daß Bacchus dem Amor einen Trank reicht, so kann die Herabsetzung des Werthes des Inhaltes für die Kunst selbstverständlich erscheinen. Nichts Anderes aber macht doch jene Formen in höherm Sinne schön, als daß uns Jugend, Lebensfülle, höheres Behagen, Freiheit und Leichtigkeit der Bewegungen daraus ansprechen, was Alles keine sichtbare Form, vielmehr ein Inhalt ist, den wir durch unsere Lebenserfahrungen daran haben anknüpfen lernen, wie wir einen Inhalt an Wort und Schriftzeichen anknüpfen lernen, sei es auch, daß jener Inhalt in einer wesentlicheren Beziehung zur Form steht, als dieser. Freilich sind wir überall gewohnt, das was Sache einer unwillkürlichen, durch das Leben uns geläufig gewordenen Association an die Form ist, als Sache eines Eindruckes der Form selbst zu rechnen, hiermit einen Theil des geistig angeknüpften Inhaltes unmittelbar in diese selbst zu verlegen, und dadurch den Reiz des Inhaltes auf die Form zu übertragen*), aber begehen damit in der That einen Raub am Inhalt und können dann freilich leicht den so verarmten Inhalt als bedeutungslos gegen die dadurch bereicherte Form schelten. Im Grunde ist es die ganze Durchdringung der sinnlichen Form und Formverhältnisse mit geistigem Gehalte und der ganze Aufbau und Ausbau dieses Gehaltes mit einem Abschlusse in der Spitze der Totalidee, um was es sich bei der Schätzung eines Kunstwertes handelt, man muß nur den Werth desselben nicht einseitig in der höchsten Spitze einer abstrakten Idee suchen. Der in allen Einzelheiten noch unbestimmte Gedanke, daß Bacchus dem Amor einen Trank reicht, will in der That wenig sagen, die ganze Fülle werthvoller Associationsvorstellungen aber, welche die anschauliche Ausführung daran mit einem Schlage erweckt und der Phantasie zur Ausbeute und weiteren Verarbeitung darbietet, will viel sagen.

Die so oft gehörte und namentlich von Schiller mit so viel Nachdruck vertretene Behauptung, daß die Wirkung des Stoffes oder Inhaltes eines Kunstwertes vielmehr durch die Kunst vernichtet als gehoben werden solle, ist halb wahr und halb nicht wahr. Ein Bild mit traurigem Inhalt soll uns freilich nicht traurig machen, ein Bild mit schrecklichem Inhalt nicht erschrecken, weil es überhaupt wider den Kunstzweck läuft, uns Mißstimmung zu erwecken. Stellt also das Bild doch etwas Trauriges, Schreckliches dar, so muß es das Bild durch ein versöhnendes Moment gut machen oder durch irgend eine gefallende Eigenschaft überbieten, oder durch einen äußeren Zweck, wie den der historischen Aufbewahrung oder gar Abschreckung, was jedoch nicht in's ästhetische Gebiet gehört, zu rechtfertigen suchen. Hiergegen ist kein Grund, warum uns ein Bild nicht durch seinen Inhalt andächtig, heiter, gemüthlich, scherzhaft stimmen sollte, vielmehr, je mehr es dieß vermag, um so mehr beweist und bewährt es unmittelbar seine Kraft und seinen Werth. Und wird wohl jemand eine Landschaft von Claude Lorrain deßhalb schlechter finden, weil sie das eigenthümliche wonnige Gefühl des Blickes in eine italienische Landschaft kraftvoll in uns hervorzuzaubern vermag, es vielmehr durch die Kunst vernichtet haben wollen?

Nun wird freilich keine heitere oder gemüthliche Scene im Bilde uns überhaupt gleiche Heiterkeit erwecken, gleich gemüthlich stimmen können, als wenn wir in Wirklichkeit selbst an der Scene Theil hätten, und die schönste gemalte Landschaft nach gewisser Beziehung noch viel vom Eindruck der wirklichen Landschaft vermissen lassen, indeß sie nach anderer denselben überbieten kann. In jedem Falle aber kann durch das Bild ein Abklang desjenigen Gefühls in uns er-

---

*) Vergl. hierüber eine frühere Abhandlung von mir in der Zeitschr. f. bild. K., 1866, S. 179.

zeugt werden, das die Scene in der Wirklichkeit oder Natur in uns zu erzeugen vermöchte; und jedes andre Bild wird und soll uns hiernach, anstatt immer dieselbe allgemeine Kunstheiterkeit zu erwecken, durch seinen andern Inhalt anders werthvoll stimmen. Will der Kunstkenner dies Andere vom Eindrucke abziehen, um die allgemeine Kunstheiterkeit rein zu haben, so mag er es für sich thun; er hat aber damit eben nur ein Abstraktum, statt des vollen lebendigen Eindruckes, den das Kunstwerk machen kann und machen soll.

Wer nun freilich blos bei der allgemeinsten oder Hauptwirkung des Inhaltes stehen bleibt und das Einzelne nur nach der Frucht, die es dafür trägt, beachtet und schätzt, also vom religiösen Bilde nichts weiter hat und verlangt als Erweckung von Andacht oder religiöser Stimmung, wer sich gar davon über das Bild hinweg in die Betrachtung himmlischer Dinge heben läßt, statt von da mit der Betrachtung in die Ausführung des wie oben gefaßten Inhaltes des Bildes einzudringen, um sich auch am Einzelnen darin zu erfreuen, von dem kann man allerdings nicht sagen, daß er einen Kunstgenuß habe, indem er blos den Gipfel der Sache statt der Sache, die Frucht des Baumes statt des Baumes mit der Frucht hat; aber umgekehrt hat der, der sich blos mit den Mitteln der Totalwirkung, ohne diese selbst zu empfinden, beschäftigt, die Sache ohne den Gipfel.

Also statt als allgemeine Regel auszusprechen, daß die Kunst die eigenthümliche Wirkung des Gehaltes ihrer Stoffe durch irgendwelche Formwirkung vernichten solle, hat sie ebenso alles Mögliche zu thun, die traurige Wirkung ihrer Stoffe zu entkräften, als die erfreuliche, erhebende Wirkung derselben zu kräftigen, und das nicht nach einem in sich widersprechenden, sondern dem in sich einstimmigen Prinzip, daß sie zur Mehrung der Lust, nicht der Unlust da ist.

In solcher Weise etwa möchte ich das Wort für den Gehalts-Aesthetiker nehmen, so weit ich ihn im Recht halte, um den Werth des Inhalts für die Kunst gegenüber der Form in Fällen zu vertreten, wo, wie in unserm Ausgangsbeispiele, die Form wirklich Träger eines werthvollen Inhalts ist; aber es giebt andere Beispiele, bei denen man mit solchen Betrachtungen allein nicht ausreicht, und das Prinzip des einseitigen Gehalts-Aesthetikers überhaupt nicht ausreicht.

Wie ist es mit einer niederländischen Schenkenscene? Was macht, daß eine solche einem Kenner so großes Wohlgefallen erwecken, ihn dafür sogar viel höhere Preise zahlen lassen kann, als für so viele Bilder von werthvollem ideellen Gehalt? Ist es ihm zu verdenken, ist es sein schlechter Geschmack? Der Inhalt solcher Scenen ist doch auch nach der Erweiterung, die wir ihm im Obigen gegen eine zu beschränkte Fassung gegeben haben, kein erbaulicher. Der Gehalts-Aesthetiker sagt etwa: es müssen solche Scenen doch etwas gemüthlich Ansprechendes oder überhaupt aus irgend einem Gesichtspunkte Interessirendes haben, so daß man auch einmal gern in Wirklichkeit einer solchen Scene durch das Schenkenfenster zusähe, möchte man schon selbst nicht in Wirklichkeit darunter sein. Und ich meine, der Gehalts-Aesthetiker hat insoweit Recht, daß das, was gar kein Interesse in wirklichen oder Glaubensgebieten hat, nicht oder nur als Studie gemalt zu werden verdient, aber doch sehr Unrecht, wenn er meinte, daß die ganze Darstellung der Schenkenscene dem Kenner oder auch Nichtkenner nichts weiter leistete und zu leisten hätte, als jenes Interesse, was man durch den Blick in's wirkliche Schenkenfenster befriedigen kann, dauernd oder wiederholt zu befriedigen, und die Kunst hierbei nur den Vortheil vor der Natur hätte, daß sie die Scene im interessantesten Momente und prägnanter als die Natur selbst zu fixiren vermöchte. Es ist ein Vortheil, aber nicht der ganze, und bei Gemälden solcher Art kein Gewicht darauf zu legen. Im Gegentheil, so viel Interesse man an der wirklichen Schenkenscene nehmen möchte, es wäre mit einem kurzen Blicke befriedigt, und sie lange oder oft wiederholt ansehen zu sollen, würde uns sogar widerstreben. Warum zieren nun doch Bilder der Art viele Stuben, ja wohl Stuben von Gehalts-Aesthetikern selbst und gelten für Zierden von Galerien. Nothwendig muß ein andres Interesse sich hierbei geltend machen, als was der einseitige Gehalts-Aesthetiker in Anspruch nimmt. Aber was kann es sein?

Nun wird zuvörderst dem Form-Aesthetiker zuzugestehen sein, daß, abgesehen von allem geistig angeknüpften Inhalt, eine Art der sinnlichen Form- und Farbengebung mehr ansprechen kann als die andre, und daß ein Genrebild hierin ein Verdienst so gut wie jedes andre Bild suchen kann,

wenn nur den Forderungen des angeknüpften Inhaltes nicht dadurch widersprochen wird. Aber, was weit wichtiger ist, es giebt noch ein Interesse, was die anschauliche Form und den daran geknüpften Inhalt in Eins betrifft, also sich dem Entweder Oder der Form-Aesthetiker und Gehalts-Aesthetiker entzieht, mag auch der erstere geneigter sein, es auf seine Seite zu schlagen. Jedenfalls wird man es besser ein formales als ein Form-Interesse nennen, um es nicht mit dem Interesse an der anschaulichen Form zu vermengen und zu verwechseln. Versuche ich es mit drei, doch der Auslegung noch bedürftigen, Worten zu bezeichnen, so ist es das Interesse an Wahrheit, Einheit und Klarheit, was weit über das ästhetische Gebiet hinaus, aber auch tief in dasselbe hineingreift. Hierauf näher einzugehen, kann nur Sache allgemeinerer Betrachtungen sein, als hier am Platze wären; es kann aber hier genügen, Folgendes darüber zurückzurufen: Jedes Bild hat die Aufgabe, etwas darzustellen, was, sei es in der Wirklichkeit, sei es in unserer Vorstellung, erstenfalls bestimmt, zweitenfalls mehr oder weniger unbestimmt schon vorgegeben ist. Wir freuen uns nach unsrem Wahrheitsinteresse, wenn kein Widerspruch zwischen dem, was dargestellt werden soll, und der Darstellung im Bilde sich geltend macht, desto mehr, je größer die Gefahr des Widerspruches ist. Die Wirklichkeit und eigene Vorstellung kann uns diese Freude nicht gewähren, weil dieselbe eben nur in einem Verhältnisse der Uebereinstimmung damit beruht.

In der Wirklichkeit liegt ferner viel zusammen, was sich für unsre Auffassung nicht unter einen einheitlichen Gesichtspunkt fügt, aber wir haben Freude an der einheitlichen Verknüpfung des Mannichfaltigen und danken der Kunst auch diese Leistung. Das Interesse der Wahrheit würde die Kunst an sich nicht hindern, Alles so wiederzugeben, wie es liegt, aber sie faßt ihre Idee so und führt sie so aus, daß der Bedingung der einheitlichen Verknüpfung alles Einzelnen möglichst genügt wird.

In der Wirklichkeit versteckt sich ferner das Wesentliche oft hinter dem Unwesentlichen, tritt das, an was sich das Interesse hauptsächlich knüpft, nicht in das Hauptlicht, bleiben Beziehungen, um die es zu thun ist, unklar; wir erfreuen uns aber der klaren Darstellung eines Redners, der diesen Mängeln in seiner Darstellung abhilft, selbst wenn seine Rede einen Gegenstand betrifft, der uns an sich nicht interessirt, indeß uns die unklare Darstellung des interessantesten Stoffes abstößt; wie es uns aber mit einer Rede geht, geht es uns mit jedem Kunstwerk.

Noch Eins, was zwar nur nebensächlich ist, doch nicht vergessen werden darf. Nach Allem, was geltend gemacht worden ist, bewundert man auch den Künstler, der die schwierige und so selten ganz gelingende Aufgabe erfüllt hat, Alles am Werke zu einer vollendeten Leistung zu fügen, und in dieser Bewunderung des Künstlers liegt etwas, was sich zugleich als Freude an seinem Werke geltend macht. Bewundert man doch sogar Kraftkünstler und Seiltänzer wegen der Ueberwindung von Schwierigkeiten, die uns als solche erscheinen, und findet Vergnügen in der bewundernden Anschauung solcher Leistungen, ungeachtet diese an sich zwecklos sind; um so leichter und lieber wird man den Künstler bewundern und Genuß in bewundernder Anschauung seines Werkes finden, wenn die Ueberwindung der Schwierigkeiten einen Erfolg hat, der auch abgesehen von der Ueberwindung der Schwierigkeit uns gefällt; nur muß man im Auge halten, daß diese Ueberwindung selbst mit zu den Momenten, die gefallen, zählt und sich mit den andern dazu hilft.

Man sieht jedenfalls, daß mancherlei Momente zum Gefallen an einem Kunstwerke beitragen, die sich nicht klar und einfach nach den Kategorien von Form und Inhalt scheiden lassen. Es sind Momente, die in die künstlerische Darstellung jeder Art von Formen, der häßlichsten wie schönsten, so wie jeder Art von Inhalt, des bedeutungslosesten wie erhabensten, eingehen, weder den Reiz der anschaulichen Form noch den Reiz des angeknüpften Inhaltes an sich angehen, wohl aber ihrem Reize, wo ein solcher vorhanden ist, den eigenen Reiz hinzufügen, und wo er nicht vorhanden ist, dem Kunstwerke einen solchen noch geben können.

Im Grunde nun hat der Künstler alle Momente, die zum Gefallen an einem Kunstwerke beitragen können, so viel wie möglich zu vereinigen; insofern solche aber auch in Konflikt mit einander kommen können, nur darauf zu achten, daß unlustgebende Momente im Ganzen durch lustgebende überwogen und versöhnt werden.

Nun freilich möchte der philosophische Aesthetiker für die aufgezählten verschiedenartigen Ge-

sichtspunkte, aus denen ein Kunstwerk zu schätzen sein soll, — will sagen, nach dem Reize der anschaulichen Form, dem Reize des daran angeknüpften Inhalts, formalen Vorzügen angegebener Art, — einen aus dem Begriffe der Schönheit oder Kunst abgeleiteten einheitlichen haben; nur daß bisher keiner aufgestellt ist, der eine solche Aufzählung wirklich ersetzte. Noch ist der Stein der Schönheit nicht gefunden, mit dem man, wie mit einem Stein der Weisen, einen Gegenstand nur begrifflich zu bestreichen brauchte, um denselben schön zu machen. Womit nicht gesagt sein soll, daß die obige Aufzählung und Nebeneinanderstellung die zulänglichst mögliche ist; jeder Aesthetiker wird seine Forderungen an das Kunstwerk etwas anders formuliren, eintheilen und gruppiren; im Wesentlichen werden sie immer auf obige herauskommen; niemals aber werden die Vorzüge, aus denen ein Kunstwerk zu schätzen, sich rein und einseitig auf Vorzüge der Form oder solche des Inhaltes zurückführen lassen, es sei denn durch entsprechend einseitige Definitionen von Form und Inhalt.

Unstreitig zwar giebt es wirklich einen einheitlichen Gesichtspunkt, aus dem sich alle obigen oder sonst irgendwie an das Kunstwerk zu stellenden Forderungen ableiten lassen; es ist der, daß es in seiner unmittelbaren Auffassung ein möglichst reines und ein höheres als blos sinnliches, (doch dies nicht ausschließendes Wohlgefallen zu erwecken habe; aber dazu gibt es verschiedene Angriffspunkte im Menschen, die sich noch unter keine zulängliche und klare Formel haben vereinigen lassen, wenn schon sie sich unter erfahrungsmäßige Gesetze bringen lassen. Wie man nun auch Form und Inhalt unterscheiden mag, so haben beide ihre Angriffspunkte im Menschen. Es macht aber die Unsicherheit ihrer Unterscheidung überhaupt die Kategorien von Form und Inhalt nicht sehr brauchbar, an die Spitze ästhetischer Betrachtungen, wozu sie doch im Streite der Form-Aesthetiker und Gehalts-Aesthetiker erhoben werden, zu treten.

Im Allgemeinen ist es mit Beurtheilung eines Kunstwerkes wie mit Beurtheilung eines Menschen, an dem man Mancherlei loben und Mancherlei vermissen kann, ohne eine Formel zu haben, nach der man ihn in Bausch und Bogen zulänglich beurtheilen könnte. Sollte man sich etwa auch bei einem Menschen streiten, ob er mehr nach seiner Form oder seinem Gehalt zu beurtheilen sei? Niemand wird hier diese Kategorien recht brauchbar finden. Man würde gleich fragen: wäre nicht vor allem erst die anschauliche Form und die Form des daran angeknüpften geistigen Inhalts zu unterscheiden? Ist nicht aber die Beschaffenheit des Inhaltes selbst durch seine innere Form bestimmt und kann man also von Inhalt sprechen, ohne seine Form mit einzubegreifen? Ich wüßte aber nicht, inwiefern sich nicht ganz dasselbe betreffs Beurtheilung und Schätzung eines Kunstwerkes sagen ließe. Auch hätte sich aus diesem allgemeinen Gesichtspunkte der ganze Streit zwischen Form-Aesthetik und Gehalts-Aesthetik von vorn herein als unfruchtbar abweisen lassen; da er aber doch einmal geführt wird, so suchte ich ihm im Vorigen noch so weit als möglich sachlich beizukommen, und dazu mögen noch folgende Bemerkungen etwas beitragen.

Wenn Form-Aesthetiker das Interesse an Kunstwerken als ein eigenthümliches Interesse in Anspruch nehmen, welches sich außerhalb der Kunst weder in der natürlichen Wirklichkeit, noch in Wissenschaft, Geschichte, Mythus u. s. w. trotz Gemeinsamkeit des Inhalts mit der Kunst, sondern eben nur durch die Formgebung der Kunst befriedigen lasse, so haben sie freilich insofern Recht, als die Kunst überhaupt Bedingungen des Gefallens zuzuziehen, zu kombiniren und in der Wirkung zu steigern vermag, wie es die kunstlose Natur, Wissenschaft u. s. w. nicht versucht und nicht vermag; wozu auch sonst eine Kunst? Die Kunst hat ja eben, wie wir sagten, den Zweck, unmittelbar ein möglichst reines und ein höheres als blos sinnliches Wohlgefallen zu erwecken, nimmt also auch in ihren Werken alle *Mittel* dazu möglichst zusammen und erreicht damit *Erfolge*, wie sie sonst nirgends erreichbar sind. Aber der einseitige Form-Aesthetiker fehlt dabei leicht in dreifacher Hinsicht.

Er fehlt *erstens*, wenn er die Eigenthümlichkeit der Kunstwirkung in etwas Anderem sucht, als eben in der Unmittelbarkeit, Reinheit und Höhe der Lustwirkung, welche sich durch einheitliches Ineinanderarbeiten aller bezüglich einer bestimmten Leistung zu Gebote stehenden Mittel des Gefallens erzeugen läßt. In den einzelnen Mitteln hat die Kunst gar nichts vor anderen Gebieten voraus, noch Eigenthümliches für sich. In den formalen Bedingungen des Gefallens thut es die Wissenschaft der Kunst nicht nur gleich, sondern in Wahrung der Wahrheitsforderung

sogar noch zuvor, weil diese in ihr eine allen anderen Forderungen übergeordnete Stellung hat, indeß sie in der Kunst bei Konflikten mit anderen Forderungen so viel nachgeben muß, daß doch im Ganzen mehr an Lust gewonnen als verloren wird, weil eben nicht die Forderung der Wahrheit, sondern die der Lust hier die höchste Stelle einnimmt. Während aber die Wissenschaft in dieser Beziehung der Kunst vielmehr voransteht als nachsteht, kümmert sie sich bei den Gegenständen, die sie behandelt, nicht um einen Reiz sei es der anschaulichen Form oder des angeknüpften Inhalts. Die Kunst hingegen thut es. Aber sie wird oft von der natürlichen Wirklichkeit darin nicht nur erreicht, sondern übertroffen. So schön der Maler ein Gesicht malen mag, den lebendig wechselnden Ausdruck kann er nicht malen; und wie sieht ein gemalter Sonnenaufgang aus? Aber die natürliche Wirklichkeit erfüllt die Forderungen in dieser Hinsicht selten rein und bleibt immer hinter den formalen Forderungen zurück, ja die Forderung der Wahrheit kommt besprochenermaßen bei ihr gar nicht zur Geltung, und wie viel kann doch zum Gefallen an einem Kunstwerk beitragen, daß es mit seiner Charakteristik ganz aus dem Leben gegriffen scheint. In diesen Beziehungen wird die Wirklichkeit von der Kunst unsäglich überboten. Diese arbeitet nun die formalen Vorzüge in die sachlichen der Form und des Inhaltes hinein oder diese im Sinne von jener aus und steigert beide dadurch wechselseitig in ihrer Wirkung, wie es weder Sache der Wissenschaft noch der natürlichen Wirklichkeit ist.

Indem solchergestalt die Kunst alle Mittel des Gefallens, über die sie zu verfügen hat, und über welche die anderen Gebiete theils nicht vollständig, theils nicht rein verfügen, nicht nur äußerlich neben einander, sondern in einheitlicher Verknüpfung, nur begrifflich nicht sachlich scheidbar, in Wirkung setzt, entsteht eine Lustresultante, die nun auch nicht als ein Nebeneinander der einzelnen Wirkungen zu betrachten ist, sondern sich in Qualität von jeder insbesondere unterscheidet und nach dem anderwärts besprochenen Prinzip der ästhetischen Steigerung auch die Summe der einzelnen an Größe übersteigt, dabei aber, statt überall dieselbe monotone Qualität zu haben, die man als spezifische Kunstwirkung fassen möchte, vielmehr bei jedem Kunstwerke nach Maßgabe des Vorwiegens anderer Bedingungen des Gefallens eine andere ist.

Der Form-Aesthetiker fehlt **zweitens**, wenn er die Umwandlung, die der Künstler an den von Natur, Geschichte u. s. w. dargebotenen Stoffen vornimmt, um sie seinem Zwecke dienstbar zu machen, und die man allerdings als eine Umformung derselben bezeichnen kann, doch blos auf die Form bezieht, da der Inhalt nicht minder dadurch abgeändert wird, wie man auch Form und Inhalt von einander unterscheiden mag.

Er fehlt **drittens**, wenn er das Interesse und den Werth von Kunstwerken blos an das knüpft, was die Kunst über Natur, Geschichte u. s. w. **hinaus** hat, oder durch deren Umformung **anders** macht; da vielmehr alle Bedingungen unmittelbaren Gefallens, welche die Kunst aus anderen Gebieten zur Erfüllung ihres Zwecks in ihre Werke hinüberzunehmen vermag, dazu beitragen, indem sie zu eigenen Bedingungen des Gefallens für sie werden.

Glaubt man zwar, durch solche Unterscheidung etwas gewinnen zu können, so mag man immerhin den **Kunstwerth** eines Kunstwerkes vom **ganzen** Werthe desselben unterscheiden, erstern als nur auf Momente gehend, welche die Kunst hinzubringt, oder auf das Andre, was die Kunst aus den dargebotenen Stoffen macht, letztern als auf alle Momente gehend, wegen deren ein Kunstwerk zu schätzen und zu suchen ist, nur daß man nicht letztern Werth durch erstern erschöpft halte; wie der Werth eines Schuhes nicht durch die Arbeit des Schuhmachers daran erschöpft ist, es kommt auch auf die Güte des Stoffes an, den er dazu nimmt.

In der That sieht man nicht ein, warum nicht Alles, was an einem Bilde zum Gefallen beitragen **kann**, sofern es nur nicht anderem und größerem Gefallen im Wege steht, auch dazu beitragen **soll**, und wie von dem, was sich wechselseitig zum Gefallen hilft und steigert, dies oder das bei der Frage ausgeschieden werden kann, was das Kunstwerk im Ganzen werth ist. Warum soll man eine sinnliche Formwohlgefälligkeit verachten, wenn sie nur die Charakteristik und die Befriedigung höherer Forderungen nicht beeinträchtigt; warum die Sixtinische Madonna nicht für ein schöneres und werthvolleres Kunstwerk halten als eine gleich gut gemalte Marterscene, ungeachtet der Vorzug blos im größeren Werthe des gleich gut herausgestellten Inhaltes liegt; warum nicht Darstellungsstoffen von an sich geringem Form- und Inhaltsinteresse doch gestatten,

zur Befriedigung des formalen Interesses und des Interesses an der Leistungsgröße des Künstlers doch ausgeführt zu werden; warum endlich soll die Freude an dieser Leistungsgröße für Nichts zählen? Faktisch und praktisch zählt das Alles wirklich, und die Theorie ist eine schlechte, die es nicht mitzählt.

Von anderer Seite fehlt der einseitige Gehalts-Aesthetiker, erstens, wenn er meint, daß die Kunst weiter nichts leiste, als Gefühle und Empfindungen, die wir außer der Kunst schon haben können, in besonders vortheilhafter Weise zu erzeugen, ohne das höhere einheitliche Gefühl, was durch das nur in der Kunst geschehende Ineinanderarbeiten der verschiedenen Mittel, wodurch der Mensch lustvoll angesprochen werden kann, in Rechnung zu bringen; er fehlt zweitens, wenn er die formalen Bedingungen des Gefallens blos insofern werth hält, als sie dazu beitragen, einen werthvollen Inhalt in's Licht zu stellen, ohne ihren eigenen Lustwerth in Rechnung zu ziehen.

Beide aber scheinen mir zu fehlen, insofern sie überhaupt eine Frage stellen, zu beantworten suchen und Betrachtungen über Kunst von höchster Höhe an eine Frage knüpfen, die sich bei der Unbestimmtheit, wie Form und Inhalt auseinanderzuhalten ist, von vorn herein weder klar stellen, noch nach allen Erörterungen darüber einfach beantworten, oder im Sinne der Fragestellung nach einer oder der andern Seite bestimmt entscheiden läßt.

Um diese Unbestimmtheit nicht sowohl zu heben, als bezüglich des besprochenen Streites auf einige allgemeinere Gesichtspunkte zurückzuführen, schließe ich endlich mit folgenden Bemerkungen:

Unstreitig wird eine auf den Grund gehende Betrachtung immer zu einer solchen Auffassung des Inhaltes der Form gegenüber im Kunstgebiete führen, wonach alles an den direkten Eindruck einer sinnlichen Form geistig Angeknüpfte zum Inhalte geschlagen wird, weil kein festes und klares Prinzip einer andern Abgrenzung des Inhalts, wenn einmal abgegrenzt werden soll, vorliegt. Doch kann man auch, um sich mit geläufigen Betrachtungsweisen zu begegnen, darauf eingehen, den Inhalt sozusagen in beliebiger Höhe oder Allgemeinheit abzugrenzen und die ganze Weise, wie sich derselbe ausführt, zur Darstellungsform zurechnen, ohne dabei vergessen zu dürfen, daß die Form dann doch viel von associirtem Gehalt einschließt, und daß die Abgrenzung eine willkürliche ist. Erläutern wir es am Eingangsbeispiele.

Um den Inhalt der Darstellung, daß Bacchus dem Amor einen Trank reicht, sehr allgemein zu fassen, könnte man ihn in die Idee zusammenziehen, — Idee aber ist ein auf einen mehr oder weniger allgemeinen Gesichtspunkt reduzirter Inhalt — daß eine ältere und eine jüngere Person sich in einem anmuthigen Verhältnisse begegnen. Dann ist es schon eine besondre Form, in der sich diese Idee, dieser Inhalt ausspricht, daß es eben Bacchus und Amor sind, die sich so begegnen. Aber man könnte das auch gleich in die Idee aufnehmen. Dann ist Sache der Darstellungsform, daß sie sich in Darreichung eines Tranks begegnen. Auch dieß ließe sich in die Idee aufnehmen; dann bleibt für die Darstellungsform übrig, wie sich die Gestalten, die Gesichtszüge, die Stellungen, die Gewänder präsentiren. Und will man endlich auch das in die Idee aufnehmen, denn es besteht keine Grenze darin, so bleibt endlich noch die Weise, wie die Formen sich in's Einzelnste ausführen, die Art der Pinselführung, die ganze Technik der Malerei als Letztes der Darstellungsform.

Je weniger man nun in den Begriff des Inhaltes, die Idee desselben aufnimmt, d. h. je abstrakter man ihn faßt, desto mehr Gewicht fällt von selbst der Form zu, je erschöpfender man ihn faßt, desto mehr gewinnt der Inhalt an Bedeutung. Nun giebt es extreme Form-Aesthetiker unter den Beurtheilern, Beschauern und Künstlern, die den Werth eines Kunstwerkes fast blos nach den untersten artistischen Formbedingungen beurtheilen, ohne freilich im Stande zu sein, sie von den oberen recht abzugrenzen; ein Bild soll vor Allem gut gemalt sein; nach etwas Anderem fragen sie nicht oder selten; das Andre halten sie nur für ein Mittel, eine gute Malerei an den Mann zu bringen. Von andrer Seite giebt es extreme Gehalts-Aesthetiker, wohin hauptsächlich die in Kunstbetrachtung ungeübten Laien gehören, die sich gar nicht um diese letzte Formstufe kümmern. Der volle Kenner, der nur aus großer Uebung mit offenem Blicke erwächst, weiß Alles am Kunstwerke zu würdigen und zu schätzen, was wirklich zum Gefallen daran nicht nur beiträgt, sondern auch beizutragen berechtigt ist.

In letzter logisch-metaphysischer Instanz versteht man unter Form überhaupt die Verbindungsweise des Einzelnen, unter Inhalt, Stoff das Einzelne, was verbunden ist. Insofern aber das Einzelne nicht ein Einfaches ist, sondern selbst eine Mehrheit noch in sich verbunden enthält, läßt sich Form und Stoff nicht sachlich rein scheiden, und hängt die Beschaffenheit jedes gegebenen Stoffes selbst wesentlich von der Verbindungsweise des ihm untergeordneten Stoffes ab. Nun wird Niemand dem Einfachen eine ästhetische Bedeutung beilegen, und wollte man einen Gegenstand bis in's Letzte zerlegt denken, so würde bei ästhetischer Betrachtung desselben der Form-Aesthetiker unbedingt Recht behalten, Alles kommt da auf die Verbindungsweise an, und so verstanden wäre ein Streit zwischen Form-Aesthetikern und Gehalts-Aesthetikern überhaupt nicht möglich. In der That aber wird Form und Stoff bei diesem Streite in ziemlich unbestimmter Weise anders unterschieden, wonach man sich dann allerdings ebenso über die zu machende Unterscheidung, als das danach zu fällende Urtheil streiten kann, ohne die sachlich belangreichen Gesichtspunkte überhaupt damit scharf fassen zu können.

Ich gestehe nun freilich, daß ich auch die allgemeinere Frage über die Aufgabe der Kunst lieber durch Bezugnahme auf andere Hauptkategorien als Form und Inhalt behandelt sehen möchte; doch ist es nicht meine Absicht, mich mit dem philosophischerseits darüber geführten Streit sei es auseinanderzusetzen, sei es in denselben zu mischen; eine Begegnung damit in mehreren Punkten ist natürlich.

G. Th. Fechner.

Artistische Wanderungen durch Paris.

Mit Illustrationen.

III.

Gustave Courbet.

Gustave Courbet.

Die Werkstatt des Künstlers, dessen Name über diesem Aufsatze steht, ist seit drei Jahren öde und leer. Wir würden vergeblich an der gewölbten Thüre des ehemaligen Klosters der Cordeliers in der Rue Hautefeuille geklingelt haben. Die politischen Ereignisse haben Courbet aus Paris und Frankreich vertrieben; seine Gemälde, für den Fiskus eine leckere Beute, mußten wie Schmuggelwaare über die Grenze geschwärzt werden. Gustave Courbet hat seine Penaten hinausgetragen über die Juratette und am blauen Leman seine Arbeits- und Lagerstätte aufgeschlagen. Paris, das ihn eine Zeit lang gänzlich entbehrte, sieht ihn nur vorübergehend auf einige vierundzwanzig Stunden innerhalb seiner Mauern weilen, und, nachdem er einigen Freunden die Hand gedrückt, wieder in Gottes Namen von dannen eilen. Das hat die böse Frau Politika gethan; doch darüber Näheres etwas später.

War es uns nicht möglich, Courbet in persona aufzusuchen, so stand es uns doch frei, dem alter ego, dem Freunde und zuweilen, wie die Sage erzählt, dem Mephistopheles des an und für sich unverfänglichen Meisters von Ornans, mit einigen Fragen auf den Leib zu rücken. Ich habe H. Castagnary, den bekannten Kunstkritiker des Siècle, im Sinn, der seit zwanzig Jahren zu Ehren Courbet's in die Ruhmestrompete bläst und so beharrlich und mit so vielem Geschicke als Prophet Courbet's auftrat, daß man diesem schließlich doch die lange Zeit vorenthaltene Portion „Göttlichkeit" zuerkannte. Ich traf Castagnary, eine langjährige Bekanntschaft, in seinem Arbeitszimmer, in dem geschmackvollen und luxuriös ausgestatteten fünfstöckigen Palais des Siècle. Nebenbei bemerkt, ist Castagnary nicht allein Kunstkritiker, er zählt auch zu den beliebtesten Streitern der demokratischen Partei und hat es auf diesem Wege bereits bis zum Gemeinderath der Stadt Paris gebracht.

Das publicistische Laboratorium Castagnary's ist ein Museum im Kleinen, obwohl er bei Weitem nicht, wie viele seiner Collegen, von der „manie du bric-à-bac", von der Trödelliebhaberei besessen ist. Unter anderen schönen Dingen erblickte ich einen in Lebensgröße gemalten Frauenkopf mit aufgelöstem, röthlichem Haar. Der seltsame Ausdruck der Physiognomie, ein beinahe dämonisches lascives Feuer, das aus den Augen hervorleuchtete, und dabei eine allerdings rücksichtslose brutale, aber durch und durch wahrheitsgetreue Wiedergabe der Natur machten auf mich einen fesselnden Eindruck. Ich suchte nach der Signatur; sie bestand aus einem keck mit schwarzer Kreide hingeworfenen G. C. Wir gehen, sagte mir Castagnary, in medias res. Hier haben Sie eine der originellsten Arbeiten Courbet's; ich will Ihnen aber noch ein seltsameres Produkt zeigen. Er führte mich zu einem kleinen Aquarell, das uneingerahmt dicht neben dem

Fenster hing. Es war eine vortrefflich gelungene Marine, sehr einfach in der Conception, aber von natürlicher, treffender Wirkung. Das Bild wurde — wie mir Castagnary erzählte — eines Tages in seiner Gegenwart im Atelier eines bekannten Marinemalers von Courbet, kurz nach dessen Entlassung aus dem Gefängnisse, binnen zehn Minuten improvisirt. Es gab Streit wegen der sogenannten „Messer"-Methode, nach welcher Courbet arbeitet und die darin besteht, die Farben mit der Messerspitze aufzutragen und dann mittelst des Pinsels die Harmonie und gleichmäßige Vertheilung herzustellen. Der Marinemaler betrachtete die Handlungsweise Courbet's als eine Ketzerei und verwahrte sich überhaupt dagegen, als könnte mit solchen Mitteln etwas Ordentliches zu Stande gebracht werden. Courbet antwortete mit dem erwähnten kleinen Bilde, welches in den Besitz von Castagnary, der als Preisrichter fungirte, gelangte. „Ich weiß nicht," bemerkte der Kritiker, „ob Courbet je das Meer gesehen hat!"

Die Laufbahn des Meisters von Ornans ist eine außergewöhnlich lange und thatenreiche. Er ist im Jahre 1819 geboren. Sein Vaterland ist jene freie Grafschaft, jene Franche Comté, der das heutige Frankreich, abgesehen von Courbet, zwei seiner bedeutendsten Berühmtheiten verdankt: J. P. Proudhon, den Denker, und Victor Hugo, den Poeten, welcher — der letztere — sich selber den Geburtsschein in den bekannten Versen der Légende des Siècles ausstellte.

Die Freigräfler gelten für ein kerniges, munter aufgewecktes Völkchen. Ihre Pfiffigkeit ist in Frankreich sprichwörtlich geworden, und sie gilt für um so gefährlicher, als sie sich in das Gewand brutaler Aufrichtigkeit zu hüllen versteht. Proudhon war in mancher Beziehung der getreue Typus dieser urfreigräflerischen Species, und auch Courbet verleugnet keineswegs die Eigenschaften oder Fehler seiner Landsleute. Sein Aeußeres namentlich entspricht ganz und gar dem bäuerlichen, kräftigen, in der Bewegung ungenirten Wesen der Freigräfler. Der Körper ist massiv, das Gesicht voll und zeugt von gesunden Anschauungen über die Genüsse des Lebens, der Mund verzieht sich zu einer gleichzeitig pfiffigen und etwas wegwerfenden Geberde. Die Kleidung ist immer weit mehr bequem als elegant, der Kopf scheint weit mehr für die Pelzmütze, die der Maler gern trägt, als für den philiströsen Cylinder geschaffen, und man denkt sich seinen Courbet nicht ohne die kurze, mit rauhem Caporaltabak gestopfte Pfeife, den klassischen brule gueule im Munde.

Der künftige Führer der realistischen Schule wuchs inmitten bescheidener Verhältnisse auf. Sein Vater besaß bei Ornans ein ziemlich bedeutendes Anwesen, hatte aber nicht nur für den Sohn, sondern auch für drei Töchter zu sorgen. Es rollte von Geburt in den Adern des Knaben einiges künstlerische Blaublut; er war der leibliche Neffe des berühmten Houdot. Der „Beruf" offenbarte sich zeitig bei dem jungen Gustav, und sein Vater, der ihn anfangs zum Advokaten bestimmt, setzte, wie es die Tradition eigentlich erfordert hätte, den Wünschen des jungen Mannes keine Hindernisse entgegen; im Gegentheil, hoch erfreut darüber, daß sein Sohn solche Anlagen zeigte, wie einige in seinen Kinderjahren ausgeführte Zeichnungen verriethen, ermunterte Vater Courbet den Sohn und versprach ihm jede Unterstützung, die ihm seine Mittel erlaubten. Ich muß hinzufügen, daß der biedere Landwirth Wort hielt und daß während der langen Kämpfe, die er wider den Geschmack des Publikums und das Verdikt der Kritik liefern mußte, Courbet, dessen Anforderungen allerdings stets bescheiden gewesen, der Nahrungssorge enthoben blieb und auf diese Weise es nicht nöthig hatte, seinen Pinsel zu Kompromissen herzugeben. Die Schwestern des Malers verzichteten freiwillig auf jede Heirathsaussichten, damit das ganze Anwesen der Familie zur Unterstützung des Bruders verfügbar war. Was Wunder also, wenn Courbet für seine Schwestern eine hohe Verehrung im Herzen bewahrt und von ihnen mit Thränen der Rührung in den Augen zu sprechen pflegt.

Courbet machte verschiedene Ateliers durch, hielt sich aber am längsten in dem von David d'Angers auf, wo er speziell das Zeichnen erlernte. Im Jahre 1841 kam er nach Paris und betrat den Kampfplatz. Das Terrain mochte ihm für eine neue Richtung, und diese wollte er einleiten, nicht ungünstig erscheinen. Zwölf bis fünfzehn Jahre hatten sich unausgesetzt die beiden Hauptschulen, die romantische und die klassische, befehdet. Die Erbitterung der Strebenden war eine so gewaltige, daß sie sich auf die persönlichen Beziehungen der Chefs der Schulen erstreckte.

Die Rückkehr von der Conferenz.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Bei dem starren Ingres aber überdauerte der Widerwille gegen seinen Nebenbuhler Delacroix selbst die Aufregungen der eigentlichen Kampfesperiode; der Name seines Rivalen erzeugte schon an und für sich bei Ingres, wenn er ihn aussprechen hörte, krampfhafte Zuckungen, und er weigerte sich stets mit eiserner Konsequenz, dem Verfasser des „Massacre de Chio" persönlich zu begegnen. Die Folge des hitzig geführten Kampfes war, daß, wie es bei solchen Anlässen nicht anders möglich ist, das Prinzip auf der einen wie auf der anderen Seite übertrieben wurde. Die Klassiker verachteten schließlich ganz und gar das Kolorit und opferten alles der Zeichnung. Die Romantiker dagegen zuckten die Achseln, wenn von Einhaltung der Linie und Beobachtung der Regel im Zeichnen die Rede war. Sie sanken zu äußerst geschickten, sehr glanzvollen Anstreichern herab und riefen eben durch diese Uebertreibung ihrer eigenen Grundsätze bei dem Publikum, welches anfangs ihrem lustig flatternden Banner gefolgt war, eine Reaktion hervor. Es vollzog sich die nämliche Schwenkung wie auf dem Gebiete der Literatur. Ingres und die Getreuen der Linie kamen wieder zur Geltung in dem Augenblicke, wo Ponsard mit seiner antiken Tragödie Lucretia, trotz der Anstrengungen der Freunde Hugo's, im Odeontheater einen durchschlagenden Erfolg errang. Eigentlich sehnte sich das Publikum ebenso wenig nach einer vollständigen Restauration des feierlich-römischen Pomps David's, wie nach der Rückkehr der schläfrigen Tragödie des Kaiserreichs. Die Gunst des „Monsieur tout le monde", der mehr Geist in seinen Millionen Köpfen besitzen soll als Voltaire in seinem Gehirne, schien eigentlich jener Schule des geraden Sinnes (du bon sens) vorbehalten, die zwischen der klassischen Langenweile und jenem verführerischen, aber regellosen Zigeunerthum in der Kunst, das gleichsam als Schweif des Romanticismus eingerissen war, die goldene Mittelstraße wanderte. So schien denn in der Malerei Aussicht auf Erfolg für denjenigen vorhanden zu sein, der, statt nach einer engen Schablone vorzugehen oder in's Blaue der entfesselten Phantasie hinein zu koloriren, sich auf die genaue Darstellung der Dinge und die sachgemäße Auffassung der menschlichen Gestalt verlegen würde. Mit anderen Worten, es war, als wenn die Ermattung gegenüber den ultraromantischen Erzeugnissen und die Furcht vor einem Rückfall in das Bereich klassischer Leblosigkeit das Inslebentreten der später „die realistische" getauften Schule einigermaßen geboten hätten. Was forderte man von dem Messias dieser neuen Richtung? Achtung der Konturen, mäßige Verwendung des Kolorits und ein gesund blickendes, einer getreuen Auffassung der Menschen und Dinge fähiges Auge. Alle drei Eigenschaften glaubte Courbet zu besitzen — siegesgewiß machte er sich an die Arbeit.

Das erste von ihm ausgestellte Bild: „Ein Verwundeter" war im Salon von 1844 zu sehen. Ich erinnere mich vor Jahren eine Reproduktion des Bildes gesehen zu haben. Wenn mein Gedächtniß mich nicht trügt, so stellt es einen kräftigen, anscheinend dem Arbeiterstande angehörigen Mann dar, der am Arm eine Schramme erhalten hat und stark blutet. Zwischen den Römern und den Aktstudien der Klassiker und den mittelalterlich oder orientalisch gekleideten Puppen der Romantiker mußte diese einfache, schlichte Gestalt besonders auffallen — sie fiel auf, gefiel aber nicht. Das Publikum war sich über seine wirklichen Bedürfnisse nicht klar; wie immer, wenn sich eine Wendung vollzieht, wußte man wohl, was einem nicht behagte, aber noch nicht, was man anstrebte. Theoretisch hatte man sich von den Fesseln losgesagt, die beide kämpfenden Schulen dem Geschmacke anlegen wollten — aber in der Praxis war die Gewohnheit noch zu stark. Man ging an dem Werke des Neuerers vorüber, verzog das Gesicht und zuckte darüber die Achseln wie über die nicht beachtenswerthe Leistung eines versprengten Schützen, der zwischen zwei Heeren aussichtslos auf eigene Faust Krieg führen wollte.

Ohne sich durch die kühle Aufnahme abschrecken zu lassen, arbeitete Courbet frisch darauf los. Er war den Herren vom Institut de France, den souveränen Gewalthabern der Prüfungsjury, ein Dorn im Auge, und sie verweigerten manchem seiner Bilder das „dignum est"; aber das Jahr 1848 brachte Revolutionen und Neuerungen stark in die Mode. Courbet mit seinen neuen Anschauungen und seiner neuen Art der Darstellung von Figuren und Gegenständen war ein Revolutionär. Er gefiel; das Publikum im Salon würdigte den „Nachmittag in Ornans", eine bäuerliche Kaffeegesellschaft, einiger längern Haltestationen, und schließlich brachte es Courbet zu einer zweiten Medaille. Diese Anerkennung bot in Zukunft den Vortheil, ihn der Gerichts-

barkeit der Prüfungs-Jury zu entziehen, und erlaubte dem Meister Jahr für Jahr dem großen Publikum die Fortschritte, welche er gemacht, vorzuführen, wenn diese Verkündigung einer neuen Lehre den Herrn vom Institut auch nicht in den Kram paßte.

Er legte nun eine stärkere Betonung auf die realistische Seite seiner Darstellungsweise, und, um eine größere Wirkung hervorzurufen, suchte er als Muster recht krasse Stoffe, wie sie ja im wirklichen Leben nicht fehlen und daher auch in den Rahmen einer realistischen Richtung durchaus hineinpassen. Von 1848—1851 äußerte sich diese Verwendung von Schlagmitteln in entschiedener Weise. Da haben wir die später so berühmt gewordenen „Steinklopfer", in welchen man eine Art von socialem Protest gegen die harte Arbeit, zu der eine ganze Menschenklasse verurtheilt ist, erblicken wollte. In der That sind diese zwei nützlichen, aber beklagenswerthen Glieder der menschlichen Gesellschaft, wie sie da knieen, das Gesicht durch eine aus Draht geflochtene Maske geschützt, und ihrem harten Handwerke obwalten, an jeder Landstraßenecke zu finden, und wenn man dem Maler den Vorwurf macht, daß er Unrecht habe, gerade solche Landstraßenecken zu notiren und auf die Leinwand zu bringen, so kann man darauf erwiedern, daß das kunstliebende Publikum doch nicht ausschließlich aus verzärtelten Merveilleuses besteht, die bei jeder Gelegenheit Fächer oder Riechfläschchen zur Hand nehmen müssen.

Das „Begräbniß von Ornans" mit seinen frisch auf der That ertappten, das Grab umstehenden trauernden oder pseudo-trauernden Gestalten machte auch viel Rumor; man wollte darin sogar eine Verhöhnung des kirchlichen Ceremoniels finden. Die so urtheilten, waren natürlich dieselben Gesellen, welche in den Steinklopfern eine sociale Aufreizung entdeckt hatten. Unverfänglicher lauteten die Urtheile über einen Manneskopf mit der Pfeife im Munde und das Porträt des Volksapostels Leon Journet. Dieser gutmüthige und originelle Kauz, ein Freund des Malers, hausirte mit seinen socialistischen, weltbeglückenden Traktätchen, Kukukseiern, die er überall hinterlegte und vor welchen, wie die Journalisten vom Jahre 1848 sich zu erinnern wissen, keine Redaktionsstube sicher war. Courbet zeigt uns den Apostel, wie er in weißer Blouse, das Ränzchen über den Rücken geschnallt, mit den Augen groß zu den Wolken emporblickend und mit der Hand den Stock schwingend, einherschreitet — ohne der vielen Bücher zu vergessen, die aus seinen Säcken herausschauen. In die nämliche Periode fällt, wenn ich nicht irre, das Selbstporträt des Malers.

Wenn der Realist Courbet sich damals nicht ein wenig zu seinen eigenen Gunsten idealisirte, so mag er eine blühend schöne, einnehmende Gestalt gewesen sein — heute freilich ist der Frühlingshauch geschwunden; die Schlankheit hat einem gesegneten Leibesumfang Platz gemacht, aber die Züge sind regelmäßig und lassen den Glauben an einen idealen Courbet von fünfundzwanzig Jahren unbenommen.

Der Staatsstreich von 1851 überraschte Courbet inmitten einer eigenthümlichen Arbeit. Er wollte eine Feuersbrunst in den Straßen von Paris nach der Natur malen. Um ein brennendes Haus bemühen sich aufopferungsvoll Löschmänner, gemeine Soldaten, Arbeiter in Jacke und Blouse, selbst Weiber helfen bei der Rettung und bilden „die Kette", um die Wassereimer von der Pumpe rasch dem Verheerungsherd zuzuführen. Einen gröblichen Kontrast zu der allgemeinen menschenfreundlichen Thätigkeit bildet eine Gruppe stutzermäßig aufgeputzter, geschniegelter Crévés (damals nannte man sie Gandins), die Lorette am Arm führend, welche dem Rettungswerke mit verächtlichem Lächeln zusehen. Courbet verwendete eine ganz außerordentliche Sorgfalt auf die Anfertigung dieses Gemäldes. Wahrscheinlich schwebte ihm diesmal wirklich die Schöpfung eines Stückes socialer Satire vor Augen — hatte man doch den Teufel so oft gerufen, daß er auch unangemeldet hereinspazieren durfte. Courbet besaß damals einen Kommandanten der Pariser reitenden Garde zum Freunde. Dieser Offizier interessirte sich so lebhaft für das Gelingen des Bildes, daß er mehrere Nächte hindurch die Mannschaft alarmiren ließ, damit der Maler sich recht veranschauliche, wie es bei einem derartigen Manöver zugehe. Courbet hatte schließlich sein Atelier provisorisch ganz nach der Kaserne verlegt und machte seine Skizzen, so gut es ging, bei Fackelschein. Das Gemälde war fast vollendet, als der Staatsstreich ausbrach. Der mit Courbet befreundete Offizier verweigerte dem Usurpator den Eid der Treue und wurde verhaftet. Als die Polizei des Bildes ansichtig wurde, fand ein großes Concilium statt

— man fand in dem Gegensatze zwischen Stutzern und Arbeitern eine „Aufreizung der Bürger, der einen gegen die anderen" und das Bild wurde standrechtlich zum Tode verurtheilt. Die Sentenz wurde mittelst korrosiver Essenzen vollstreckt. Die arg verstümmelte Leinwand ist noch heute im Besitze des Meisters. Er weigerte sich stets, die Arbeit von vorn anzufangen, obwohl die Komposition zu einer seiner besten zählen würde. Er zieht es vor, die vandalisirte Leinwand als theures Andenken an den December 1851 für immer aufzubewahren.

Mit der neuen kaiserlichen Aera öffnete sich eine Periode der Genußsucht und des ausschließlichen Strebens nach materiellem Gewinn. Courbet glaubte dieser Richtung insofern Genüge zu leisten, als er die Kompositionen mit social-satirischer Pointe aufgab und sich der Darstellung weiblicher Gestalten zuwendete. Eine Arbeit dieser Art, „Im Bade", (sie stellt zwei junge Frauenzimmer dar, von denen das eine wohlgemuth in einem Bache plätschert, während das andere sich das Hemd über den Kopf zieht) blieb unbeachtet, obwohl die Photographie ihr seitdem weitere Verbreitung verschaffte, dagegen wurde „Die Spinnerin" von H. Bruyas, einem reichen Kunstliebhaber aus Montpellier, angekauft und ging nach dessen Tod in den Besitz des Museums der genannten Stadt über. Dieser Herr Bruyas war auf einen originellen Gedanken verfallen. Voller Liebe für die Kunst fragte er sich, ob er, um sich in das Wesen der Malerei besser einzuleben, sich nicht selber mit dem Pinsel versuchen solle. Er kam aber von diesem Vorhaben zurück und zog es vor, um jeden Maler an der Arbeit kennen zu lernen und die „manière" eines jeden zu studiren, von sämmtlichen berühmten Malern sein Porträt anfertigen zu lassen. Es kam auf diese Weise eine Galerie von 30—40 Bildern zu Stande, welche den nämlichen Gegenstand in den verschiedensten Variationen darbietet. Keines dieser Porträts sieht nota bene dem anderen ähnlich; es dürfte wenig so kostbares Material geben, um Vergleichsstudien über die modernen französischen Maler anzustellen. Courbet porträtirte H. Bruyas in dem bekannten rasch populär gewordenen Gemälde: „Bon soir, Monsieur Courbet". Die Scene spielt, wie es der „maitre d'Ornans" einmal liebt, in seinem innig geliebten Vaterstädtchen. Courbet steigt aus dem eben anlangenden Eilwagen, im Reisekostüm burschikos dareinblickend, die nie fehlende Pfeife im Munde. Ein respektabel aussehender, behäbiger Herr, von einem Bedienten in Livrée, der seinen Ueberwurf trägt, begleitet, reicht Courbet die Hand. Der respektabel aussehende Herr ist Mr. Bruyas, der den Maler in seinem eigenen Heimatsorte bewillkommnet. Herr Bruyas wurde an Courbet zu einem wahren Mäcenas; er kaufte ihm viele Bilder ab und konnte schließlich eine wirkliche Courbetgalerie anlegen, die heute ein schön Stück Geld repräsentirt.

Für Courbet war nun die Periode des verzweifelten, fast aussichtslosen, entmuthigenden Ringens zu Ende. Er triumphirte noch nicht, wie später mit seinen Landschaften, aber er fand doch Bewunderer und Käufer. Der Herzog von Morny, der überall Propaganda für den Kaiser zu machen suchte, und der alle seine Fähigkeiten als „Charmeur" daransetzte, kaufte die von der Kritik stark angefochtenen Dorffräuleins, in welchen Courbet seine eigenen Schwestern, wie sie Sonntags Nachmittags zum Tanze gehen, porträtirt hatte. Das erste Landschaftsbild, „Les batteuses de blé" fiel ganz besonders durch die frischen, unverfälschten Töne des Grün auf. Die Stadt Nantes brachte das Gemälde für ihr Museum an sich.

Im nachfolgenden Salon (1861) war das Gemälde „Hirsche im Kampfe" zu sehen. Courbet, der ein ziemlich passionirter Nimrod ist, hatte den Sommer und einen guten Theil des Herbstes in Frankfurt am Main zugebracht und in der Umgegend an verschiedenen großen Jagden Theil genommen. Das wilde Gestrüpp, in dessen Mitte zwei stattliche Sechzehnender mit dem vielzackigen Geweih aneinander gerathen, mag daher auch irgendwo im Oden- oder Schwarzwalde liegen. Viele Gegner der realistischen Thätigkeit Courbet's betrachten die „Hirsche im Kampfe" als sein Kapitalstück und meinen, er wäre seinen Grundsätzen, die sie sonst an ihm rühmen, untreu geworden. In der That aber übertrug Courbet seine gewohnten Regeln nur auf ein anderes Gebiet — er verfährt bei der Darstellung der Natur und des Conflictes der Thiere untereinander mit der nämlichen Energie und Genauigkeit, die er auf die Zeichnung gesellschaftlicher Episoden verwendet. Das macht es, daß seine rüstige, unverdrossene Arbeit gegen die krankhaft-verzärtelten Phantasiegebilde und die Conventionalfarben der übrigen Landschafter absticht.

In's nämliche Jahr fällt die „Rückkehr von der Conferenz". Man nennt in einem Theile Westfrankreichs die allmonatliche Zusammenkunft der Seelsorger: „Die Conferenz". Eigentlich soll da gemeinschaftlich über die Erfüllung der kanonischen Pflichten berathen werden — z. B. akkordirt werden, daß man sich in den Predigten nicht gegenseitig widerspreche, aber auch nicht immer beständig das Nämliche wiederhole. Wirklich ist aber die Hauptaktion einer solchen „Conferenz" ein tüchtiges Frühstück, welches den Berathungen folgt, und das sich weit in den Nachmittag hineinzieht. Jeder Curé, bei dem abwechselnd die Conferenz stattfindet, sucht nun seine Kollegen an edler und ausgiebiger Gastfreundschaft zu überbieten. Die Folgen davon zeigt das in unserem Holzschnitt wiedergegebene Bild. Die hochwürdigen Herren treten den Rückweg in einer Stimmung an, die am allermindesten eine festliche genannt zu werden verdient. Hinter den Pfarrern kommen die Mägde mit den Eßkörben, worin sich die Ueberbleibsel der Tafel befinden. Einer der Pfarrer prügelt weidlich auf den Esel los, der den aus dem Gleichgewicht gekommenen, berittenen Amtsbruder zu transportiren wenig Lust bezeigt, ein anderer zerrt das Thier am Zügel. Ein Bauernpaar kommt des Weges, die Frau, eine fromme Gläubige, kniet nieder und betet, der Mann, der offenbar das Zeug zu einem Freidenker in sich hat, lacht so sehr über den Auftritt, daß er sich den Bauch halten muß. Das Bild stammt aus der Saintonge, einem schönen und üppigen Landstrich — der Heimat Castagnary's, der hier für seinen Freund den Amphitryon und Cicerone spielte.

Paul d'Abrest.

(Schluß folgt.)

Frankfurter Glossen.

Mit Illustrationen.*)

3. Das Städel'sche Institut.

In der modernen Kunst ist Frankfurt auf die schwarzgefärbten Berichte der Photographie angewiesen, die wir dem splendid ausgestatteten Schaufenster unserer hiesigen Kunsthandlung verdanken. So sehen wir wenigstens, was wir sehen könnten, wenn —. Der Kunstverein ist alt, durch eine umsichtige Geschäftsführung wohlhabend, noch immer ohne eine nennenswerthe Konkurrenz, aber mit gewichtigen Paragraphen gegen etwaige flotte Anwandlungen derart gesichert, daß ein Eingeweihter mir gegenüber einmal äußerte, er fürchte ein Ersticken an „Unverdaulichkeit." Die bessere Kunst zieht heutzutage die Fleischtöpfe eines rührig konkurrirenden Kunsthandels der schmalen Waisenhauskost der Kunstvereine vor. Der Stand der letzteren ist schwierig. Denn einmal sollen sie die Zinsen des Anlagekapitals und die Geschäftsunkosten aufbringen, andererseits die Schaulust der Abonnenten befriedigen, ja letztere schließlich noch durch Verloosung von Kunstwerken prämiiren. Mit den Verloosungen wollte man den Künstlern Brod verschaffen und beim Publikum Interesse an der Kunst erwecken. Beide Zwecke sind erreicht, und eine neue Aufgabe tritt an den Kunstverein heran. „Geschäfte" soll ein derartiger Verein ja nicht machen. Seine ideellere Aufgabe ist vielmehr, sowohl das wohlhabendere kaufende Publikum als auch die weniger bemittelten Kunstliebhaber in seinen Ausstellungen mit den Strömungen der zeitgenössischen, namentlich vaterländischen Kunst auf dem Laufenden zu erhalten. Diese Aufgabe ist unschwer zu erreichen, wenn er den Privatbesitz gewinnt, seine Erwerbungen auszustellen, und dem Kunsthandel an den Quellen mit kleinen Avancen entgegenkommt. Sie ist aber hier in Frankfurt um so dringender geboten, als sich die städtische Galerie, das sogenannte Staedel'sche Kunstinstitut, seit Jahren hermetisch gegen die moderne Kunst verschlossen hat. Es bleibt das um so mehr zu bedauern, als seit etwa zehn Jahren durch die damalige Erneuerung der Administration ein frischer Zug in die Ankäufe für die Sammlungen gekommen ist. Bei den gewandten Erwerbungen alter Sachen hätte sicher auch die moderne Kunst sich einer gleich geschickten Auswahl zu erfreuen gehabt. Angekauft wurden in diesen zehn Jahren für die Gemäldesammlung Bilder im Betrage von rund 300,000 Mark, entsprechend Handzeichnungen und Kupferstiche. Ein glücklicher Umstand für die Administration liegt darin, daß ihr die hiesigen Kunsthändler, die Herren Kohlbacher und Prestel, mit Rath und That zur Seite standen. Beide sind gewiegte Kenner, und der letztere ist als Bartsch redivivus unter den „Stichgelehrten" ebenso geachtet wie unter den „Glaubensgenossen" gefürchtet. Die frischen Abdrücke und Seltenheiten, namentlich aus den Sammlungen Posonyi und Durazzo, sind beredte Zeugen, wie würdig dieser Theil der Sammlung den Spuren des seligen Passavant folgt. Wie mancher guter Wille sonst noch an dem non possumus des administrativen Geldbeutels scheiterte, wissen nur die Eingeweihten mit einem leisen Seufzer zu sagen.

Auch die Galerie tritt allmählich aus dem Rahmen einer Privatsammlung heraus. Bei der Erschöpfung des Marktes ist die größere Zahl der Neuerwerbungen selbstverständlich Mittel-

*) Die diesem Artikel beigegebene Radirung von Carl Schäfer ist der auf S. 116 dieses Jahrgangs erwähnten Sammlung von Radirungen Frankfurter Künstler (Verlag von F. A. Prestel in Frankfurt) entlehnt.

gut. Daß aber auch allererste Sachen, Perlen, die mit den ältesten und reichsten Sammlungen wetteifern, darunter sind, verdient die wärmste Anerkennung. Letzteres um so mehr, als früh=reif unfehlbar, vornehm kühl zum Dogma der ars critica erhoben zu werden Gefahr läuft. Als ob Jemand vor dem Schwabenalter ein leidlicher Kunstkenner werden könnte!

Die Achillesferse der Neuerwerbungen bilden die Italiener. Von jeher das Schooßkind der Liebhaber, ist selbst das Mittelgut von den Sammlungen der todten Hand absorbirt. Bilder wie Nr. 16a (Madonna, in einer Landschaft mit Christuskind) gehören aber in keine anständige Sammlung. Das schonende Glas über dem Bilde sieht fast wie eine Ironie aus. Ueber solche Ruinen ehemaliger Schönheit vermögen weder Glas noch Restaurationsschönpflästerchen wegzu=helfen.

Glücklicher sind die spanischen Erwerbungen. Nr. 52. Susanna und die beiden Alten von Ribera, war total überschmiert. Die geschickte Wiederherstellung verdanken wir Herrn Maler Goebel. Wer die Schwierigkeit derartiger Arbeiten kennt, wird es gern übersehen, wenn ihn die alten Herren in ihren neudeutschen Kleidern etwas störend an die beliebten traurigen Juden dieser Schule erinnern. Nr. 51. Der Kardinal Borgia, Brustbild von Velazquez. Der Alte mit dem spärlich durchsichtigen grauen Bärtchen, den vorstehenden Backenknochen, den klugen, etwas gelehrt ängstlichen Augen, ist 1867 auf der Versteigerung Salamanca in Paris erworben.

Der altdeutsche Saal hat aus den oben angegebenen Gründen nur wenig Zuwachs von Bedeutung bekommen. Darunter das beste Nr. 85a, der bekannte Holbein aus der Brentano'schen Sammlung. Auch an ihm hat sich leider ein fremder „Pinsel“ bedauerlich versucht. — Ein kleines Bildchen, der heilige Hieronymus, ist auf Memling getauft. W. Schmidt nimmt, wie ich aus einer Notiz im Beiblatt sehe — ich las den Artikel in der Augsburger Allgemeinen Zeitung nicht — den Jan van Eyck als Meister in Anspruch. Wenn der Kunsthandel, wie die kleinen Leute in der Welt, hohe Herren zu Gevatter bittet, so finde ich das begreiflich. Richtig dagegen ist das puritanisch nüchterne Streben der modernen Kunstforschung, lieber Fragen offen zu lassen, als fragliche Antworten zu geben. Vorsichtiger steht deshalb auf der neuesten Erwerbung aus der Auktion Finger, „Eine Verkündigung“, Vlämisch, 15. Jahrhundert, und auch Schmidt sagt nur: dem Gerard David verwandt. Die naive Treuherzigkeit, welche alle Werke dieser Zeit durchweht, besticht den Beschauer ohnehin schon mehr, als er verantworten kann, gleich große Meister zu suchen. Der himmelweite Unterschied zwischen dem opus spiritus sancti ingenii, den Werken des neue Bahnen erschließenden Originals mit ihrer Beweglichkeit und Un=mittelbarkeit, dem Esprit, und den ähnlichen geschickter Nachtreter, von den braven Nachbetern zu schweigen, wird der spröden Verstandesnatur wie dem hitzigen Enthusiasten stets ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Das geübte Ohr des Musikers hört sofort einen Diebstahl in Tönen heraus. Der besonnene Kunstfreund, der einmal vom Baume der Erkenntniß genascht hat, wird die Originalpaletten um so höher schätzen, je seltener sie sind.

Den Glanzpunkt der Neuerwerbungen bilden die Niederländer. Hier muß selbst eine kühle Kritik warm werden. So sind drei allererste Bilder von Brouwer erworben, diesem nur deßhalb so seltenen Meister, weil er früh starb, nicht weil er so liederlich war. Es ist unerhört, wie viele Waschzuber zu diesem Gaurisankar gut= und böswilliger Erdichtung und Verleumdung bei=getragen haben. Man lese seine Biographie bei einem Houbraken und Schmidt, und man wird nicht glauben, überhaupt eine Biographie desselben Meisters zu lesen. Wir sind W. Schmidt zu Dank verpflichtet, daß er diese Ehrenschuld der Kunstforschung abgetragen hat. Nr. 233, eine Fußoperation, stammt aus der Galerie Pommersfelden und ist in den Waagen'schen Reisen besonders hervorgehoben. Noch vorzüglicher ist das im folgenden Jahre erworbene Pendant Nr. 234, eine Rückenoperation. Das eine zugekniffene Auge, die Schmerzensfalten über der Nase, der zum erstickten Kreischen geöffnete und gefaltete Mund, dieser dramatische, tragi=komische Augenblick ist nie und nirgends mit so wenig Mitteln von der Kunst festgehalten und zur Dar=stellung gebracht worden. Wer den Künstlern einmal in die Farbentöpfe geguckt hat, wird sofort errathen, daß der Maler dieses Bravourstück nur vor dem Spiegel fertig bringen konnte. Ver-gleichen wir den Stich nach dem van Dyck'schen Porträt, so finden wir in der That den Schalk wieder. Beiläufig bemerkt finden wir die von Schmidt zuerst richtig gestellte doppelte Schreib-

weise ou auf den jüngeren, und au auf den älteren Abdrücken mit der Enden'schen Adresse. Der Kopf befindet sich auch, etwas jugendlicher, auf der Münchener Fußoperation und der Schlägerei; der Gezauste, welcher den Säbel aus der Scheide zu ziehen sucht. Die tragikomische Situation wird noch gehoben durch den gleichgiltig vergnügten Quacksalber „Mir thut's nicht weh", und das alte Weib, von dem wir nicht recht sagen können, ob es Freude oder Mitleiden empfindet. Lassen wir es. Welches alte Weib vermag wohl zu sagen, wo die Grenze zwischen Bosheit und Gutmüthigkeit bei ihm zu ziehen sei. Dieses „Mitspielen" des Beiwerkes ist auch in der Fußoperation von drastischer Wirkung. Der blasse, einer Ohnmacht nahe Fleischton des Opfers, der gleichgiltige, mit dem Pinsel ruppig durch den Mund gefahrene Operateur, die ängstlich erröthende Alte mit dem verkrellten einen Auge macht die ganze Qual des Operirten mit durch, und ihr Arm in der Binde beweist uns, daß sie allen Grund hat zur Theilnahme Und wie ungenirt ist die Mache! In Nr. 231 stand der Chirurg ursprünglich weiter links; die rechte Hand des Operirten lag auf dem Knie. Ueber jenen ist er nur dünn herübergefahren, und über die Hand hat er höchst nothdürftig eine Hose gezogen. Nur wer so viele Trümpfe in der Hand hat, kann sich so ungenirt in die Karten sehen lassen. — Nr. 234 a, Brustbild eines Mannes, welcher bittere Arznei genommen (auf Holz, 0,47 auf 0,35), brachte Herr Kohlbacher aus England mit. Es soll zehn Jahre ungesehen und verstaubt an der Wand eines Londoner Händlers gelehnt haben. Et imagines habent sua fata. Was zunächst an dem Bilde auffällt, ist die Größe, die total aus Brouwer's Art herausgeht. Dann die Farbe. Es fließt spanisches Blut in den Adern dieses Lumpen. Die Bezeichnung oben rechts ist der schüchterne Versuch eines unberufenen Dritten, uns das Kopfzerbrechen zu sparen. Und doch, wer anders als Brouwer konnte und kann „diese bittere Arznei" so hingespielt haben?! Der alte Houbraken erzählt uns, daß er als Lehrjunge bei Frans Hals sich heimlich Taschengeld ermalt habe: „Gelyk hy dan voor hun — seine Mitschüler — maakte de vyf zinnen, de twaalf maanden, en der gelyk, daar zy een stuiver of twee voor t'stuk aan hem voor betaalden". Den Houbraken'schen Mythen liegt, wenn es sich um Bilder handelt, oft eine eigene Anschauung zu Grunde; also hier vielleicht „der Geschmack" einer von jenen Sinnen. Doch auch von dem großen Schüler Craesbeke erzählt uns derselbe Houbraken dieselbe Neigung zu denselben Darstellungen: „Want somtyds heeft hy zig geschildert gapende, spouwende, 't aangezigt getrokken als of de brandewyn op zyn tong beet."

Noch ein zweiter Meister, der Mondschein-Neer, ist hier in Frankfurt jetzt glänzend vertreten. Das Institut besaß schon zwei kleinere vorzügliche Bilder von ihm. Sie werden aber weit übertroffen durch ein Geschenk des verstorbenen Herrn Seufferheld: beiläufig ein erfreuliches Zeichen, wie das Bewußtsein in der Bürgerschaft noch rege ist, daß die großherzige Stiftung eines Mitbürgers nicht der Administration, sondern der Stadt zu Nutz und Frommen gegründet. Als es sich um den Ankauf eines städtischen Grundstückes für den Institutsneubau handelte, wollte es fast scheinen, als sei dies Gefühl der Zugehörigkeit bei der Vertretung der Bürgerschaft selbst verloren gegangen. Das Bild ist auf Holz gemalt (0,51 auf 0,41), ein Dorf von einem Kanal durchschnitten bei Abendstimmung. Die höchsten Lichter sind mit dem Pinselstiel in den gelben Grund geschnitten, wie denn bei aller Subtilität der Ausführung die Kunstgriffe in der natürlichen Bedeutung des Wortes nicht verschmäht sind. Die letzten Bäume links, die in die nackte Grundirung hineinragen, der Weg rechts sind mit der Fingerspitze in die nasse Farbe getupft. Das zweite Bild, gleichfalls auf Holz gemalt (0,82 auf 0,56), früher im Besitz des Herrn von Bernus, ist eine Taglandschaft, wie v. d. Neer bekanntlich auch Winterbilder und Feuersbrünste malte. Rechts befindet sich eine Meierei, in der Mitte eine Baumgruppe, die leider von einem Putzversuch etwas gelitten und baumwollig geworden, im Vordergrunde ein Teich, links ein Blick in's weite Land, der an die Rembrandt'schen Flachlandschaften, den Glanzpunkt seiner Radirungen, erinnert. Die Staffage, sonst nicht die starke Seite v. d. Neer's, ist meisterhaft von einem guten Freunde hineingesetzt, ein angelnder Junge und ein Jäger, der die Enten auf dem Teiche beschleicht. Es ist die Vermuthung ausgesprochen, daß dieser gute Freund Alb. Cuyp gewesen, und das hat vieles für sich. Das Bild ist in der Mitte unten mit dem gewöhnlichen Monogramm bezeichnet, die Jahreszahl undeutlich.

Van Goyen war bisher in einer braunen Arbeit aus der Auktion Brentano vertreten, leider noch immer mit den angesetzten Stücken einer Wiener Restauration versehen. Eine Ergänzung hat der Meister letzten Winter durch ein Bild aus seiner grünen Zeit gefunden, eine Schenke mit durstigen Reitern davor, geistvoll, echt Goyensch. Putzsucht ist auch hier zu bedauern — wo giebt es noch Jungfern, sagt mein erfahrener Freund, der Sammler, — wenn man aber von einer gründlichen Wäsche geredet hat, so beruht das auf einer vollständigen Unkenntniß der Goyen'schen Technik. Er hat verzweifelt dünn gemalt, und das nackte Brett ist nicht selten bei ihm herausgewachsen. Genügte doch dem alten Herrn statt der Oelgrundirung oft schon ein einfaches Tränken des Brettes mit Leim oder Schellack.

Ein wahrer Edelstein, um den uns manche große Galerie beneiden könnte, ist ein Halt vor dem Wirthshause von Wouwerman. Das Bild befand sich einst in der Sammlung de Berry laut Versteigerungskatalog und wurde von einem Kunstfreunde in Homburg erworben. Es ist auf Kupfer gemalt (0,185 auf 0,250). Die Figuren, so verschwindend klein, sind von einer Reichhaltigkeit und Ausführung, daß man in der That ein kleines Wunder vor sich hat.

Vorzüglich und voll Humor ist ein de Gelder, er selbst, wie er „eine alte Pomeranze" malt, aus der Sammlung von Brabeck. Ihm gegenüber haben seines Meisters „Arbeiter im Weinberge des Herrn", die vielgewanderten, endlich ihre wohlverdiente Ruhe gefunden. Das Bild, etwas spitzgelb herausgewachsen, ist als Rembrandt eine glückliche und für 15,000 fl. eine sehr preiswürdige Erwerbung. Auch die zwei Teniers aus der Versteigerung Schoenborn, der Raucher und der heilige Hieronymus, haben die beiden Landschaftssurportes aus der Brentano'schen Versteigerung glücklicherweise in die oberen Regionen gedrängt, wohin sie gedacht und folglich auch gehören. In der hübschen Skizze von Rubens „Diogenes sucht Menschen" aus der Sammlung Gsell wirkt eine ältere, widerhaarige Unterstreichung bei der tuschenden Behandlung hier und da störend. Sein „David" aus der Sammlung Schoenborn könnte auch anderswo seine Harfe spielen, ohne vermißt zu werden. Dasselbe gilt von Gerhard Dou aus derselben Sammlung, ein junges und ein jüngeres Mädchen bei Licht. Waagen erwähnt das Bild mit besonderer Wärme. Was würde er sagen, wenn die Herren am Kamin fehlten, und der reizende Mädchenkopf statt der vermuthlich einst ebenso reizenden Finger vier Bratwürstel angesetzt bekommen hätte. Man sagt übrigens, die Restauration sei nöthig gewesen. Ich habe immer den Muth bewundert, der zu solchen Arbeiten gehört.

Wir können dieses Frankfurter Lebenszeichen nicht schließen, ohne die musterhafte, überaus wohlthuende Ordnung, die in allen Theilen der Sammlung herrscht, ganz besonders hervorzuheben.

O. Busch.

Dürer.

(Geschichte seines Lebens und seiner Kunst von M. Thausing.*)

Die Geschichte der altdeutschen Malerei will sich, so scheint es, erst in einzelnen tiefgründigen Monographien bedachtsam ihre Pfeiler richten, bis sich die wagende Hand findet, darüber das ganze Gebäude aufzuführen; zwar nicht die Weise, alle Bedürfnisse und Ansprüche rasch zu befriedigen, jedoch der sicherste Weg, um viribus unitis zum erstrebten Ziele zu gelangen. Wie übrigens auch die weiter ausholende, möglichst erschöpfende Schilderung eines einzelnen Meisters sich größere Leserkreise zu erwerben vermag, wenn sie nicht nur von einem deutschen Gelehrten, sondern auch von einem deutschen Stilisten gegeben ist, hat Woltmann's treffliche Biographie Holbein's mit ihren so rasch sich folgenden Auflagen bewiesen.

So dürfen wir denn auch Thausing's Dürer Namens einer großen und in ihren Erwartungen hochgespannten Gemeinde mit Freuden begrüßen. Gespannt nicht nur, weil Jedermann, der sich um solche Dinge kümmert, schon seit Jahren wußte, daß man ein Leben des großen Meisters zu erwarten habe, sondern auch, weil wir es gerade von Thausing, dem seiner glücklichen Amts-Konstellation nach gleichsam prädestinirten Dürer-Biographen, zu erwarten hatten. Wie vertraut er sich mit seinem Gegenstande schon seit langer Zeit gemacht, dafür legten seine größere Publikation: Dürer's Briefe, Tagebücher &c., III. Bd. der Quellenschriften für Kunstgeschichte, und eine Reihe kürzerer Abhandlungen über Dürer und seine Kunst Zeugniß ab, die ein neues klärendes Licht auf durch alte Vorurtheile getrübte oder sehr verwickelte Fragen aus diesem Gebiete warfen. Also wohl vorbereitet und stets neu für die große Aufgabe sich rüstend, ließ Thausing ein Werk in sich ausreifen, das nun auch darnach geartet ist, seine Stelle ganz auszufüllen und unsere wie künftiger Zeiten Ansprüche voll zu befriedigen. Ohne den Ausputz schön klingender Phrasen, ohne das Haschen nach schlagenden Analogien, nach geistreichen Parallelen und ohne Posaunenschall für seinen Helden eingeleitet und durchgeführt, steht das Werk da, einfach und monumental, wie es für den Inhalt angemessen und allein würdig erscheint. Durch diese sachliche Haltung der Darstellung ist der Charakter des Buches aber keineswegs ein monotoner, trocken raisonnirender geworden, sondern eine frische Unermüdlichkeit, eine rüstige Ausdauer zieht den Leser unwillkürlich mit auf den langen, oft vielfach verschlungenen Pfaden historischer Untersuchung, stets das bewußte Ziel im Auge, von diesem unvergleichlichen Künstlerdasein ein ebenso erschöpfendes, als klares und an-

*) Mit Titelkupfer und mit Illustrationen, gezeichnet von Joseph Schönbrunner, Holzschnitt von F. W. Bader. Leipzig, E. A. Seemann, 1876. XVI u. 537 S. 8°.

schauliches Bild zu entwerfen. Dabei sind alle weitschweifigen Exkurse auf fremde Gebiete vermieden, die politische Geschichte und die treibenden Geisteskräfte der Zeit, speziell die voraufgegangene und gleichzeitige Kunstentwicklung nie ohne strengen Zusammenhang mit dem Thema hereingezogen. Dies konnte freilich nicht leicht bei einem andern altdeutschen Künstler in gleich ungesuchter Weise geschehen, denn Dürer's vielseitiger und ernst strebender Geist nahm Theil an allen Bewegungen jener merkwürdigen Epoche. Er bekam früh Fühlung mit dem Humanismus, dessen vornehmsten Vertretern in Deutschland er vielfach nahe stand, bald auch mit der Reformation, der er trotz trüber Schatten, welche die frühen Wirren und Verzerrungen derselben in sein erregbares Inneres warfen, treu ergeben blieb, und ihn interessirten, völlig im Geiste der Zeit, theoretisirende Untersuchungen während seines ganzen Lebens. Wohl kam dies Verhältniß dem Verfasser zu statten, indeß lagen die Wechselbeziehungen der Kunstentwicklung und der sonstigen Kulturströmungen doch nicht überall an der Oberfläche, und es ist kein geringer Vorzug des Werkes, in dieser Richtung neue Gesichtspunkte mit Glück aufgestellt zu haben. So z. B. über Wolgemut's Beziehungen zu den Humanisten Nürnbergs. Sicher leitet den Verfasser seine geduldig vorbereitete Beherrschung des Stoffes, welche allein es ihm ermöglichte, eine den unerfahrenen Blick verwirrende Menge von Einzelheiten, welche herangezogen werden mußten, zu einem harmonisch gegliederten Organismus auszugestalten. Dabei erlaubt er sich nicht, Geschehnisse oder Erscheinungen als fertig aufzuzählen, sondern er ist bemüht, sie erst vor unseren Augen werden zu lassen und das Letzte bis zu seinem Ursprung zu verfolgen. Was uns, um in dieser Hinsicht ein Beispiel anzuführen, am glänzendsten durchgeführt erscheint, ist die Verwerthung des so zerstreuten Materials der Handzeichnungen. Gerade je reicher diese Quelle floß, desto schwieriger und mühevoller mußte die Vertheilung derselben in die richtigen Kanäle sein. Diese Zeichnungen lassen sich mit dem Urkundenstoff des Historiographen oder mit den lebendigen Zeugen vor Gericht vergleichen, und Thausing verwerthete sie auch in ähnlicher Weise für seine Zwecke und meist mit großem Glück. Er hat mit Ausnahme der Porträts nahezu für alle Gemälde und für eine große Anzahl Stiche und Holzschnitte Dürer's die Vorstudien in seinen Zeichnungen nachgewiesen. Wo er aber die Vorbereitung für ein Gemälde, namentlich für ein umfänglicheres, durch diese Urkunden nicht bezeugt fand, zeigte er sich ungläubig, wie wir es z. B. bei dem Jabach'schen Altar finden werden. Es ist dies zwar nicht eine durchweg untrügliche Methode, indeß mußte sie gerade in Anwendung auf Dürer besonders verlockend sein, da diese unmittelbarsten Zeugen künstlerischer Thätigkeit für ihn fast lückenlos beigebracht werden können. Daß aber Thausing das unschätzbare Material in so erfolgreicher Weise verwerthete, daß er es mit solcher Spürkraft und Ausdauer that, das wird für immer sein Verdienst bleiben.

Treten wir nun näher an das Buch heran. Nachdem sich der Verfasser in zwei einleitenden Kapiteln zutreffend über die ersten deutschen, sowie die vlämischen Malerschulen, über den Bilddruck und über die ältere Kultur Nürnbergs verbreitet hat, stellt er im dritten die Schicksale der Familie unseres Meisters klar und kommt am Schluß auf sein eigentliches Thema, auf Dürer selbst in der ersten kindlichen Entwicklung seiner Anlagen zu sprechen. Zur Illustration derselben dient die Nachbildung einer der frühesten Proben der Kunst des jungen Albrecht, einer thronenden Madonna mit dem Kinde und zwei musizirenden Engeln, Federzeichnung im Besitze von H. Hullot in Paris. (S. d. Abbild. S. 197.) Mit Recht hebt Thausing daran nicht allein die bei einem vierzehnjährigen Knaben ganz erstaunliche

Sicherheit der Hand, sondern auch das Alterthümliche und von seiner späteren Art so Verschiedene in der Anordnung, Formgebung des Einzelnen und im Gefühl hervor, so daß Niemand dabei an den jungen Dürer denken würde, wenn nicht zu Füßen der Madonna die ächte, älteste Bezeichnung, A und D getrennt, sammt der Jahreszahl 1485 stünde. Wenn der Verfasser indeß für die Erklärung dieser merkwürdigen Erscheinung schon jetzt und kurzweg in die Werkstatt Wolgemut's deutet, woher der Kleine ohne Zweifel schon damals künstlerische Beeinflussung erhalten, so läßt er hier noch unberührt, worauf später im Kapitel von der Wanderschaft hingewiesen wird, Dürer habe durch Wolgemut, möglicherweise sogar als Mitarbeiter an dessen Nachstichen, den großen Elsässer Meister kennen und nachahmen gelernt. Und eben Schongauer'sche, nicht Wolgemut'sche Empfindung scheint uns aus dieser Zeichnung zu sprechen. Schongauer's Stiche lernte aber der Knabe wohl schon bei seinem Vater kennen.

Ehe jedoch im Fortschritt der Darstellung die eigentliche Frühperiode der Dürer'schen Laufbahn betrachtet werden konnte, mußte auf die Bedeutung seines Lehrers eingegangen werden. Dies geschieht denn in einer sehr liebevollen Betrachtung, die den Nürnberger Altmeister zu wesentlich höheren Ehren hinaufführt, als man ihm bisher zuzugestehen geneigt war. Die Untersuchung ist mit wohlbedachter Vorsicht und nicht ohne den vorausgeschickten Vorbehalt geführt, daß in diesem Kapitel noch Manches dunkel und hypothetisch habe bleiben müssen, was vielleicht der Berichtigung und einer völligen Lösung erst in späterer Zeit entgegensehe. Wolgemut's Antheil am „Schatzbehalter" und „Schedel's Chronik" ist von Jedermann gekannt, wenn auch nicht immer nach Gebühr gewürdigt, weil dabei die formale Ausbildung der Holzschnitttechnik und die mehr oder weniger ungelenke Hand des ausführenden Formschneiders meist weit hinter der Erfindung und vorbildlichen Zeichnung zurückgeblieben, was Thausing mit Recht betont, da hieraus nicht der falsche Schluß auf das Kunstvermögen Wolgemut's gezogen werden dürfe, ebensowenig wie aus den zahlreichen gemalten Altären, die aus der vielbeschäftigten Werkstatt desselben hervorgegangen. Nur nach einem Werke, wie z. B. dem Peringsdörffer Altar, den Wolgemut ziemlich eigenhändig ausgeführt zu haben scheine, könne man das Vermögen des Alten als Maler beurtheilen. In der That sticht dieser Bildercyklus nicht allein durch feineres Farbengefühl, sondern überhaupt durch edlere Empfindung stark gegen die übrigen ihm zugeschriebenen Tafeln ab. Den Schwerpunkt aber von Wolgemut's eigenhändiger Kunstübung legt Thausing in dessen Thätigkeit als Kupferstecher, die er ihm allerdings erst wieder von Neuem vindiciren mußte, da bekanntlich Bartsch ihm dieselbe auf zwei äußerliche Indicien hin völlig abgesprochen und darin fast ausnahmslose Nachfolge gefunden hat. Wie solche überhaupt von keinem Standpunkte aus untrüglich, so hielten die Folgerungen, die Bartsch aus den seinen zog, einer innern Prüfung auf künstlerische Merkmale nicht Stich, und wenn in der schwierigen Frage auch noch Manches unaufgehellt sein mag, so steht wenigstens für uns, selbst nur nach den mittelmäßigen Exemplaren derjenigen Blätter, welche von dem Meister W hier in Frage kommend im Münchener Kupferstichkabinet vorhanden sind, fest, daß, wie Thausing wieder aufnimmt, die Stiche Dürer's, welche die gleichen Vorwürfe behandeln, nicht die Vorlagen für jene waren, sondern die Nachstiche sind. Bei aller Virtuosität einer reicheren, mehr auf rundere Modellirung zielenden Technik haben sie etwas Unfreieres und können nur ein voreingenommenes oder ungeschärftes Auge zu Ungunsten jener bestechen. Damit ist freilich noch nicht erwiesen, wer der Stecher war, der sich der Bezeichnung W bediente. Nicht unmöglich, daß man Wenzel von Olmütz, wie Bartsch und A. wollen, viel wahr-

scheinlicher aber, daß man Wolgemut darin erkennen muß. Bekehren wir uns mit dem Verfasser zu letzterer Ansicht, so ist einleuchtend, wie Wolgemut nun wirklich als der seines großen Schülers würdige Lehrer erscheint, welcher auch in dem Kunstzweige Dürer als Vorbild dienen konnte, in welchem dieser später seine größten Triumphe feierte.

Da mit dieser Frage der Disposition vorgegriffen wurde, kehren wir zu dem zeitlich voraufgehenden Kapitel der Wanderschaft zurück. Eine der ersten längeren Stationen macht der landfahrende Malergeselle am Oberrhein, vornehmlich in Kolmar, wohin er nach Christoph Scheurl's Behauptung schon vier Jahre früher in die Lehre zu Schongauer kommen sollte. Thausing macht einleuchtend, wie unwahrscheinlich dies sei, wie der Lehrling zwar — was oben erwähnt wurde — schon frühe mittelbar durch dessen Kupferstiche sich mit seiner Kunst vertraut machte, wie dagegen der Geselle, als er jetzt wirklich nach Kolmar kam, durch die zarte Empfindungsweise des unterdeß Verstorbenen kaum noch ausschlaggebend beeinflußt werden konnte: „Der junge Nürnberger hatte bereits herbere Kost genossen; er war an Wolgemut's Hand aus der Seelenmalerei heraus schon einen Schritt weiter in die Naturauffassung vorgedrungen, nach der die Zeit hindrängte. Er konnte Schongauer's Schüler nicht mehr werden, weil er bereits sein Enkelschüler war." Mit ebenso wenig Aussicht auf nachhaltige Anregung aber durfte er dem alten Zuge rheinabwärts in die Niederlande folgen, wo er damals nur stille Wasser gefunden hätte, da Quentin Massys noch nicht zu selbständiger Bedeutung gelangt war und die letzten Ausläufer der altflandrischen Schule, mit Ausnahme vielleicht von Gerhard David, in ausgetretenen Bahnen wandelten. So wandte er sich wohl instinktiv nach Italien, dessen machtvolle Kunstentfaltung in ungebrochener Jugendkraft aufwärts strebend nicht länger ohne Einfluß auf den Norden bleiben konnte. Wohin aber sollte es den Sohn Nürnbergs mehr gezogen haben, als nach Venedig, das mit seiner Vaterstadt seit langer Zeit in enger Beziehung stand? Wann er hingelangt und wie lange er verweilte, läßt sich zunächst nicht ermitteln; daß er aber in Italien, beziehungsweise Venedig, schon während dieser seiner Wanderjahre gewesen, das konnte man nicht nur von jeher aus seiner bekannten Aeußerung in einem der Briefe an Pirkheimer vom J. 1506 schließen, sondern das setzt Thausing nun durch folgende Stelle aus Christoph Scheurl's Lib. de laud. Germ., die er allegirt, außer allen Zweifel: „Qui (i. e. Dürer) quum nuper in Italiam rediisset, tum a Venetis, tum a Bononiensibus artificibus, me saepe interprete, consalutatus est alter Apelles." Thausing ist der Ansicht, Dürer könne damals nicht lange genug in Venedig zugebracht haben, um die eine oder andere der dort herrschenden Kunstrichtungen nachhaltig auf sich einwirken zu lassen. Es scheint ihm dabei ein kleines Versehen in der Einbeziehung zweier Zeitbestimmungen mit untergelaufen zu sein, die er selbst für seinen Zweck aufgestellt. Es handelt sich um zwei Bildnisse der Imhoff'schen Kunstkammer, welche der Künstler nach Angabe des Inventars in Straßburg gemalt und von denen das eine die Jahrzahl 1494 getragen habe. Dieselben sind zwar seither verschwunden, der Verfasser plaidirt aber für die Wahrscheinlichkeit, daß sie wirklich von Dürer's Hand gewesen seien, nur dürfte sich das Imhoff'sche Verzeichniß in dem Datum geirrt, dasselbe vielmehr 1490 oder 1491 gelautet haben. Gewiß dann zutreffend, wenn überhaupt jene Gemälde von Dürer waren, was indeß sehr fraglich ist. Doch gleichviel, einmal angenommen, es sei so, konnte es nur die Lösung der Frage trüben, wenn der Verfasser in einem späteren Passus die Datirung der zwei Porträts plötzlich in das Jahr 1493 versetzt.

Dies nur beiläufig; weit wichtiger ist, zu untersuchen, welche Richtung der damaligen oberitalienischen Malerei den jungen Deutschen zur Nacheiferung, ob auch nur zu vorübergehender, angezogen habe. Da wird denn sehr treffend gezeigt, weshalb ihm gerade die Weise Mantegna's besonders nachahmenswerth erscheinen mußte. Das Interesse an der Antike, die Ehrfurcht vor dem klassischen Alterthum und allem, was damit verwandt

Madonna von 1485. Federzeichnung der Sammlung Hullot in Paris.

schien oder aus ihm hervorgegangen sein konnte, mochte schon in der Heimat, wenn auch nur allgemein, in ihm geweckt worden sein durch den erfrischenden Hauch des Humanismus, der damals über die Alpen nach Deutschland strich. Dazu kam aber noch ein Anderes. „Es ist bezeichnend für Dürer's ursprüngliche Anlage," sagt Thausing, „daß ihn vorzüglich solche Kompositionen zur Nachbildung anregen, die einer tieferen, leidenschaftlicheren Erregung Ausdruck verleihen. Die deutsche Malerei hatte schwer genug den Zwang des alten Stils von sich abgeschüttelt. Gegenüber dem verhaltenen Affekte ihrer hageren Gewandfiguren mußte der Ausbruch der Leidenschaft an den völligen, nackt ge-

dachten Gestalten der paduanischen Renaissance wie ein Akt der Befreiung erscheinen. Hier fand das nordische Streben nach Natur und Belebung einen verwandten Anknüpfungspunkt, bevor sich ihm das höhere Gesetz bewußter Mäßigung offenbarte. Ruhe und strenge Anordnung konnten leicht als neue Fesseln erscheinen; und nichts deutet darauf hin, daß die schlichte Gruppirung der Heiligen auf venezianischen Altarbildern auf Dürer damals einen besonderen Eindruck gemacht hätte."

Ebenso interessant, wenn auch weniger erörtert als diese spezifisch italienischen Reiseeindrücke, sind die landschaftlichen Studien, welchen sich Dürer unterwegs mit ungetrübtem Natursinn und sichtlicher Vorliebe hingab. Es sind uns deren eine ziemliche Anzahl erhalten, die beweisen, wie er für die Formen der unorganischen und organischen Natur ein gleich offenes, scharfes Auge hatte, wie er das malerisch Stimmungsvolle eines bestimmten Naturausschnittes auch ohne die Zuthat eines menschlichen Affektes, einer Handlung, wenngleich nicht ohne Gebäude oder etwa die Staffage eines Wanderers, im Bilde festzuhalten wußte. Natürlich nicht stimmungsvoll im Sinne der modernen Kunst, deren sentimentale Zerrissenheit dem gesunden Kern jener Zeit fremd war. Aber doch sind es eben keine Veduten oder Hintergründe, wie sie die Vor-Dürer'sche Kunst als Mittel zu einem bestimmten Zweck schuf, die Italiener nicht ausgenommen. Dürer scheint sonach der erste deutsche Künstler gewesen zu sein, der sich getrieben fühlte, ein ihn anmuthendes Landschaftsbild seiner selbst wegen in sein Skizzenbuch aufzunehmen und darf deshalb als der Vorläufer Altdorfer's angesehen werden. Weil er diese Zeichnungen später nicht selbständig ausgeführt, sondern nur einzelne Motive für seine Kupferstiche und Holzschnitte daraus benutzt hat, so achtete man bisher nicht prinzipiell darauf, zumal auch die zeitlich nahe Zusammengehörigkeit derselben und dadurch die konzentrirte Geistesrichtung des Künstlers übersehen wurde, worauf nun Thausing in überzeugender Weise aufmerksam macht. Schon ein äußerer Umstand weist darauf hin, daß sie nicht, wie man bisher annahm, während der zweiten italienischen Reise entstanden — das Fehlen jeglicher echten Datirung. Dürer hat aber nachweislich ungefähr von 1503 an fast ausnahmslos seine Zeichnungen mit der Jahrzahl ihrer Entstehung versehen. Da nun jene Landschaften und Städtebilder Namen wie „Insprug", „Fenedier klawsen", „Ein welsch schloß" tragen, so ist es evident, daß sie auf seiner ersten Reise entstanden sind. Dieselbe künstlerisch ausgiebige Freude an der Verbindung der freien Natur mit dem Menschen und seinen Behausungen beseelte ihn auch noch einige Zeit nach der Rückkehr, wo er in der zwar bescheidenen, aber vertrauten und lieben Umgebung Nürnbergs für diesen Trieb sein Genüge suchte und fand.

Aus dem folgenden Abschnitte — Heirat und Hausstand — ist besonders die Mittheilung über ein auf Pergament gemaltes Selbstporträt Dürer's dankenswerth, von dem zwar schon Goethe wußte, das aber seitdem wieder verschollen oder wenigstens nur im engeren Kreise des jeweiligen Besitzers bekannt war. Während der Weltausstellung zu Wien war es in einer dortigen öffentlichen Sammlung für Eingeweihte sichtbar und, wie behauptet wurde, auch käuflich. Davon scheint aber der übertriebene Preis und die schlechte Erhaltung abgeschreckt zu haben; wo es nachher hingerathen, theilt Thausing nicht mit. Dagegen knüpft er die anmuthige Idee daran, dies Abbild sei für des jungen Mannes künftige Braut Agnes bestimmt gewesen, um die der Vater wahrscheinlich schon in Abwesenheit des Sohnes geworben habe. Albrecht habe dadurch die Erinnerung an sich bei der Begehrten auffrischen und überhaupt der wohl etwas geschäftsmäßigen Behandlung der zarten

Angelegenheit von Seiten seines Vaters eine idealere Wendung geben wollen. Eine sehr ansprechende Deutung! Hat sich doch der hübsche Kunstjünger in den zierlichsten Staat geworfen, den er in der Fremde aufzutreiben vermochte und der ein putzfrohes Mädchenauge neben anderen ihm schon bekannten Liebenswürdigkeiten wohl bestechen konnte. Und dazu das Blümlein „Mannstreu", welches er in der Hand hält und das Gottesvertrauen, das er mit dem daneben geschriebenen Spruch: „Min sach die gat, Als es oben schtat" an den Tag legt, nebst der Jahrzahl 1493 — alles spricht für den unschuldigen Verdacht. Nur schade, daß diese kostbare Reliquie, die Goethe, ob sie gleich zu seiner Zeit schon nicht mehr ganz intakt war, noch so reizend schildert — „reich und unschuldig, harmonisch in seinen Theilen, von der höchsten Ausführung, vollkommen Dürer's würdig, obgleich mit sehr dünner Farbe gemalt, die sich an einigen Stellen zusammengezogen hat", — doppelt schade, daß diese schöne Erinnerung heute fast eine Ruine ist, die indeß doch noch werth gewesen wäre, den Lesern in einer Nachbildung wiedergegeben zu werden. Wir bedauern, daß dies nicht z. B. an Stelle des frühesten, Jedermann bekannten Silberstiftporträts vom Jahr 1484 geschehen konnte. Es mag das aber mit den geheimnißvollen Verkaufsintentionen oder der Abgunst des jetzigen Besitzers zusammenhängen. Zu welch' glücklichem Resultate dieses echt künstlerische Mittel der Brautwerbung geführt, ist hinlänglich bekannt; weniger vielleicht, daß Dürer später keineswegs in ärmlichen Verhältnissen lebte, ein Irrthum, zu dem er selbst, natürlich ohne es zu wollen, durch seine Briefe aus Venedig und auch sonst zum Theil beitrug.

Ueber des Künstlers eifriges Schaffen, nachdem er sich so jung seinen Hausstand gegründet, sind wir durch datirte Werke, wie die Apokalypse u. A., einigermaßen unterrichtet. Wenn darüber hinaus auch schon erfolgreiche Versuche gemacht waren, die Zahl derselben aus den undatirten zu vermehren, so herrschte doch noch manches Dunkel. Hinsichtlich dessen giebt nun das Buch dankenswerthe Aufschlüsse in seinem VII. Abschnitte: „Die Malerwerkstatt, Gesellen und Fälscher". Namentlich wird darin eine klare Vertheilung der muthmaßlich frühen Gemälde getroffen und daran eine ansprechende Vermuthung geknüpft. Dürer, ist ungefähr der Gedankengang des Verfassers, wird das Wenige, was ihm anfangs an Bestellungen einkam, eigenhändig ausgeführt haben (dahin rechnet Thausing den merkwürdigen, freilich nicht unbezweifelten Dresdener Altar, K. Galerie II. Stock, Nr. 1726), bis sein Name bekannt, seine Kunst gerühmt wurde und ihm die Aufträge reichlicher zuflossen. Da solche häufig noch in der alten Weise des 15. Jahrhunderts ausgedehntere, vielgliedrige Arbeit erforderten, wird er sich dann mit Gesellen umgeben und auf ihre Schultern das mehr Handwerkliche oder überhaupt die Ausführung nach seinen Entwürfen abgeladen haben. In solcher Weise mag z. B. der St. Veiter Altar entstanden sein, an welchem der Verfasser hauptsächlich die rüstige Betheiligung Hans Schäufelein's erkannt haben, Dürern selbst nur den einen Flügel mit dem h. Sebastian lassen will. Und ähnlich soll es mit der Glim'schen, mit der Holzschuher'schen Tafel und endlich mit dem Paumgärtner'schen Altar gegangen sein, bis Dürer dann im Jahr 1505 seine Werkstatt auflöste und über die Alpen zog. Von da zurückgekehrt, habe er keine zweite Werkstatt in solchem Umfang gebildet, sondern die wenigen Gemälde, die er von da ab noch geliefert, fast durchweg eigenhändig ausgeführt. Im Ganzen kann man sich mit dieser Darlegung sehr wohl einverstanden erklären, einzelne Einschränkungen aber wird sie erleiden müssen. Besonders wird man über die versuchte Benennung der verschiedenen helfenden Gesellenhände getheilter Ansicht sein können. So reich verhältniß-

mäßig die Quellen für Dürer's Leben fließen, so spärlich sind wir leider bis jetzt über sein persönliches Verhältniß zu der jüngeren oder theilweise mit ihm fast gleichalterigen Künstlergruppe unterrichtet, die man als seine Schüler zu bezeichnen pflegt. Ob die Schäufelein, Beham, Hans von Kulmbach (der beiläufig bemerkt nach Lochner, Quellenschriften für Kunstgeschichte, X. Bd., S. 135, Hans Fuß, nicht Wagner hieß) u. A. in Dürer's Werkstatt selbst gearbeitet haben, ist kaum für den Einen oder Andern urkundlich nachzuweisen. Man darf es nur indirekt aus der mehr oder weniger nahen Verwandtschaft ihrer Werke mit dem Stil ihres Vorbildes schließen und kann allenfalls noch einen Schritt weitergehen, wie Thausing es thut, und an einzelnen größeren Altarwerken aus der Frühzeit Dürer's die ausführende Hand Einzelner nachzuweisen suchen. Solche Untersuchungen werden sich indeß immer mehr oder weniger auf subjektivem Gebiete bewegen. So hat, um noch ein Beispiel derart zu erwähnen, folgende Beobachtung doch etwas gar Subtiles. Ein kleines Köpfchen auf der Beweinung des Leichnams Christi (muthmaßlich Glim'sche Tafel) in der Pinakothek zu München, welches ursprünglich gedeckt von dem braunen Stiefel des Nikodemus mit der Zeit herausgewachsen ist, soll stark an Baldung Grien erinnern, Nikodemus darüber entschieden auf Kulmbach deuten, das Ganze aber von Dürer komponirt und theilweise auch ausgeführt sein. Um auch ein Bildniß aus dieser Zeit anzuführen, so ist es sehr erfreulich, daß endlich das sogen. Fuggerporträt der Münchener Pinakothek (Saal I, Nr. 51) durch Thausing zu Ehren kommt. Es hat zwar stark gelitten, trägt aber noch immer ein so unverkennbar Dürer'sches Gepräge, daß es unbegreiflich erscheint, wie man zu eigenem Nachtheil in München sich so lange täuschen konnte, während man noch immer sich bemüßigt findet, öde Kopien, wie die nach dem Bildniß von Dürer's Vater (Kabinete, Nr. 720) für Originale auszugeben. In dem zusammenfassenden Urtheil über den Jabach'schen Altar: — „Ob Dürer auch nur die Zeichnungen zu den Flügelbildern desselben geliefert hat, bleibt zweifelhaft; sie tragen bloß ganz im Allgemeinen das Gepräge seiner Schule an sich" — scheint sich dagegen der Verfasser etwas zu rigoros zu erweisen. Die beiden Flügel in München und allenfalls auch den mit den musicirenden Spöttern in Köln kann man gerne als Schülerarbeit preisgeben, die Tafel zu Frankfurt aber mit Hiob, den sein Weib mit Wasser übergießt, ist gewiß von Dürer's eigener Hand. Wenigstens uns schien sie in Erfindung und Ausführung seiner völlig würdig. Monogramm und Datum auf einem der Münchener Bilder sind freilich gefälscht, um das Werk in die frühe Zeit zurückzuversetzen.

Sehr interessant ist das folgende Kapitel: „Die Apokalypse und die frühen Holzschnitte", an dessen Spitze der sogen. „Papstesel" Wolgemut's vom J. 1496 steht. Der Verfasser hebt mit Recht die hochketzerische Bedeutung desselben und die Kühnheit des Nürnberger Meisters hervor, die ihm gestattete, eine solche Lunte an das trockene Autoritätspulver jener Zeit zu halten. Minder kühn, aber in künstlerischer Hinsicht um so ausgiebiger erscheint die ungefähr gleichzeitige und, wie Thausing sehr überzeugend bemerkt, einer ähnlichen, gegen Rom gerichteten Tendenz entsprungene Apokalypse Dürer's. Welche Krösusschätze seiner Phantasie und bildnerischen Wucht der junge Meister in diesem Werke ausgeschüttet, ist hinlänglich bekannt; wie aber auch längst Bekanntes einem aktiven Auge immer wieder neue Seiten bietet, das bezeugen des Verfassers feine Bemerkungen, die er an die Beschreibung der fünfzehn Blätter dieser Holzschnittfolge knüpft, deren eine über die apokalyptischen Reiter hier anzuführen wir uns nicht versagen können: „Die Komposition ist weniger malerisch, als vielmehr plastisch gedacht und ohne Vertiefung des Hintergrun

Hieronymus in der Felsenhöhle schreibend.

(Bartsch 113.)

Zeitschrift für bildende Kunst. XI.

Phototypie von C. Haack, Wien.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

des nach den Gesetzen des Reliefs in der Fläche angeordnet, und zwar so, daß der Rand von der Stirn des vordersten, wie vom Hintertheil des letzten Pferdes etwas wegschneidet. Gerade diese doppelte Beschränkung des Raumes aber erweist sich als ungemein wirksam, denn sie konzentrirt die Betrachtung auf der Flucht von links nach rechts und läßt dieselbe rasch und endlos erscheinen. Dazu kömmt noch das jeden Menschen packende Gefühl der Geschwindigkeit nach vorwärts, dessen Empfindung Dürer ganz meisterhaft dadurch steigert, daß er wohl die vorbrechenden Vordertheile sämmtlicher Pferde, nicht aber deren gegenstemmende Hinterbeine sichtbar werden läßt."*

(Schluß folgt.)

O. Eisenmann.

*) Die diesem Aufsatz auf besonderem Blatte beigegebene Phototypie von C. Haack in Wien nach Dürer's Holzschnitt des h. Hieronymus in der Felsenhöhle (B. 113) vermag zu zeigen, wie weit es die photographische Technik in der Wiedergabe solcher Vorlagen gebracht hat. So wenig wir uns sonst Illusionen hingeben, wenn es sich um die Ansprüche der mannigfaltigen modernen Surrogate künstlerischer Arbeit handelt: in der Reproduktion des einfachen Contours, wie ihn der alte Holzschnitt darbietet, ist die Aufgabe von der Phototypie auf erstaunliche Weise gelöst. Anm. d. Red.

Baccio Bandinelli.

Von Albert Jansen

Mit Illustrationen.

III. Niedergang.

(1547—1560.)

Benvenuto Cellini hatte Baccio als Knaben in dessen elterlichem Hause kennen gelernt und den Haß gegen den Vater auf ihn übertragen. Ende 1528 traf er mit ihm in Rom zusammen. Benvenuto brachte dem Papst Clemens VII., dem er gewiß auch seine Heldenthaten von 1527 vorgetragen hatte, das Modell zu einer Münze, wo auf der einen Seite ein nackter Christus mit gefesselten Händen und der Legende Ecce homo war, auf der anderen Papst und Kaiser mit der Legende Unus spiritus et una fides erat in eis. Während Clemens VII. die Arbeit betrachtete, wurde Bandinelli eingelassen und äußerte alsbald mit gewohnter anmaßlicher Unwissenheit: „Für solche schöne Werke müssen sich die Goldschmiede die Zeichnungen machen lassen." „„Zu meiner Kunst,"" fiel Benvenuto ein, „„brauche ich die Zeichnungen von dem Menschen da mit nichten; wohl aber hoffe ich, mit meiner Arbeit und mit meinen Zeichnungen ihm selber künftig im Wege zu sein."" Der Papst schien sich über die Antwort zu freuen. „Geh nur, Benvenuto," sagte er, „diene mir eifrig und laß die Narren reden." Siebzehn Jahre waren seit der Zeit verflossen, als Benvenuto im August 1545 aus Frankreich nach Florenz zurückkehrte und vom Herzog Cosimo auf Caiano nahe bei der Stadt empfangen wurde. Gleich seinen Vorfahren hielt es auch Bevenuto mit den Medici und kam jetzt in den Sold und Dienst des Herrschers. „Bandinelli hat 200 Scudi Gehalt," sagte ihm der Haushofmeister, „bist Du damit zufrieden?" „„Ob ich mehr verdiene,"" erwiderte Benvenuto, „„wird man an meinen Werken sehen; dem Urtheil der Excellenz des Herzogs will ich nicht vorgreifen."" Cosimo bestellte bei dem selbstbewußten Künstler eine Büste in Bronze von sich und die Gruppe „Perseus und Medusa". „Wie nun der Töpfer den Töpfer neidet," sagt Vasari, „so auch ein Bildhauer den anderen." Bandinelli, der für alle Colossi und Giganti ein Monopol zu haben meinte, gerieth außer sich darüber, daß man solche Werke Goldschmieden anvertrauen wollte, die sich nur auf Kleinfiguren und Medaillen verständen. Zwischen Naturen, wie Baccio und Benvenuto waren, konnte kein Friede, konnte nicht einmal ein erträgliches Verhältniß statthaben. Kampfhähnen ähnlich, fuhren sie sogar in Gegenwart des Herzogs auf einander los, und dieser ergötzte sich an dem Witz und Scharfsinn, womit sich die gehässige Bosheit zweier leidenschaftlicher, begabter Männer entlud. Benvenuto hat uns in seiner Selbstbiographie eine solche Scene vergegenwärtigt. War er aber mit Faust

und Zunge seinem Gegner überlegen, so suchte ihn dieser durch Intriguen unterzubringen. „Baccio," drohte dann Benvenuto, „sieh Dich ja nach einer andern Welt um, denn aus dieser hier bin ich gewillt Dich fortzubringen." „„Laß es mich nur einen Tag vorher wissen,"" erwiderte der Andere, „„damit ich beichte und mein Testament mache; ich will nicht wie Du gleich einer Bestie sterben."" Mord und Todtschlag zu hindern, mußte zuletzt doch der Herzog selbst mit gebietender Energie dazwischen treten.

In demselben Jahre 1545 ergoß auch Pietro Aretino Gift und Galle auf Bandinelli. „Nun erinnere ich Euch," schrieb jener ihm aus Venedig, „auch auf diesem Wege an die Menge Dienste, die ich Euch in Florenz und Rom und namentlich unter Clemens VII. leistete. Möchte Euch doch nur Euer eigenes Gewissen quälen, und möchtet Ihr mir mit 4 bis 5 Zeichnungen Eueren guten Willen zeigen. Allein Undankbarkeit ist so Euer eigenstes Wesen, daß selbst meine Hoffnung auf so kleine Gabe noch eine weit größere Thorheit wäre, als Euere Anmaßung und dummdreiste Phantasterei, einen Michel Angelo übertreffen zu wollen. Küß die Hand." Was wußte Bandinelli von Dankbarkeit! Ganz andere Leute als Pietro Aretino hätten sich über seine Herzensroheit beklagen können. Pierino da Vinci, ein Neffe des großen Lionardo, war mit seinem 12. Jahre zu Bandinelli in die Lehre gebracht; aber der Vater desselben, der oft nach der Stadt herein kam, bemerkte mit Schmerz, daß der Meister weder durch den Fleiß des Knaben noch durch die Erinnerung an Lionardo zu irgend welcher theilnehmenden Fürsorge gebracht wurde, nahm seinen Sohn wieder fort und führte ihn dem Tribolo zu. Und erwies denn Bandinelli dem Andenken der Päpste Leo X. und Clemens VII. die Pietät, die er ihnen schuldete? Was einst Cardinal Turrini dem Bildhauer vorgeworfen hatte, sollte jetzt Herzog Cosimo selber erfahren. Alles an sich raffend, kam Baccio mit nichts von der Stelle. Auch das grandiose Domwerk wurde nicht gefördert. „Nicht auf die Arbeit ist Euer Sinn gerichtet," fuhr dann 1547 der Herzog den Künstler an, „sondern ganz ausschließlich auf Geld und Gewinn."

Mit einem zugleich dünkelhaften und unterwürfigen Schreiben nahm Bandinelli seine Zuflucht zu dem Hofsekretär Jacopo Guidi. Er rühmte sich, daß Niemand im Bunde mit Erfahrung und Fleiß mehr Liebe besitze, als er, daß Niemand seinem Fürsten ergebener sei, als er. „In Zeichnen und Modelliren habe ich stets mehr gethan als verlangt wurde. Das Werk aber, das ich jetzt schaffe, ist würdig eines ruhmvollen Fürsten und würdig eines Zeichners, wie ich bin. Sollte ich darüber sterben, so werden es auch die Kinder Euerer Kinder nicht zu sehen bekommen". Und wiederholt versichert er dann auch in späteren Briefen, welchen unersetzlichen Verlust die Welt durch seinen Tod erleiden würde, welche vielen und schönen Ideen mit ihm dann ihren Untergang fänden. „Sterbe ich, so ist zur selbigen Stunde auch die Zeichenkunst nicht mehr am Leben; denn die Zeichner waren immer selten, und jetzt sieht man keinen einzigen Menschen aufkommen, der in dieser Kunst zu glänzen verheißt." — Dem Herzog selbst trug Bandinelli schriftlich vor, daß er die Domskulpturen nicht ohne zahlreiche Gehilfen fördern könnte und daß dafür kein Geld gescheut werden dürfte. „Ghiberti", so läßt er sich vernehmen, „hatte bei seinen Pforten viele Mitarbeiter, die darauf von diesem zu Donatello kamen, der immer von 18 bis 20 Leuten umgeben war. Von Gesellen müssen die Werke schöpferischer Meister ausgeführt werden, damit diese selbst Zeit zu Erfindungen und Kompositionen behalten. Wenn Michel Angelo anderer Ansicht ist, so liegt das daran, daß er keine Meister bilden will, und die Folge davon ist, daß Vieles unvollendet bleibt, daß namentlich die Façade

von S. Lorenzo, das Ehrenmal Euerer Geschlechter, nicht zu Stande kommt." — Hat Condivi von diesen Verdächtigungen gehört oder wurden sie wirklich allgemein gegen Michel Angelo erhoben? Jedenfalls übernahm er dessen Rechtfertigung. „Es ist nicht wahr," schreibt er, „was Viele ihm anhängen, daß er nicht unterrichten wollte; im Gegentheil, er hat dies gern gethan, und ich habe es an mir selbst erfahren, als welchem er jegliches seiner Geheimnisse eröffnet hat, das zu dieser Kunst gehört; jedoch das Unglück hat gewollt, daß er auf Subjekte stieß, die entweder wenig befähigt waren, oder wenn sie es gewesen, nicht angedauert haben . . . Er that es gern, aber es war ihm nicht angenehm, daß man es wisse; er wollte lieber gut handeln als gut zu handeln scheinen. Auch muß man wissen, daß er immer diese Kunst auf adlige Personen übertragen wollte, wie die Alten pflegten, und nicht auf plebejische." Das war dieselbe Ansicht, die wir bereits aus dem Munde eines Lorenzo il Magnifico vernahmen. Wenn Michel Angelo für erlittene Verluste vom Papste 1547 entschädigt werden sollte, so wies er alles und jedes zurück; denn er habe gelobt, allein aus Liebe zu Gott und aus Verehrung für den Apostelfürsten am Dome St. Peter zu arbeiten. Dagegen nun sprengte Bandinelli aus, daß Michel Angelo allerdings 500 Scudi, die ihm der heilige Vater übersandte, ausgeschlagen hätte, daß er aber dann, als ihm die Summe verdoppelt wurde, durchaus nicht spröde geblieben wäre. „Und dem Papste," fügte Bandinelli hinzu, „soll es sehr lieb sein, wenn es weiter bekannt wird, wie der so tugendreiche Michel Angelo auf ihn denselben Zwang ausübte, den einst Apelles auf Alexander den Großen ausgeübt hat".

Was vermochte aber Bandinelli gegen den Vorwurf der Habsucht einzuwenden, der gegen ihn selbst vom Herzog von Florenz erhoben wurde? „Wenn mich," schrieb er, „Euere Excellenz ganz gerecht bedeuten, daß ich mehr auf das Gewinnen als auf das Arbeiten erpicht wäre, so will ich Euch in Demuth gesagt haben, daß ich der zufriedenste Mensch bin, auch wenn Ihr mir niemals etwas Weiteres gebt." Schon glaubte jedoch kein Mensch mehr seinen Worten. „Da ich erkenne," äußert er sich deshalb am 14. April 1548 an Guidi, „daß ich das, was mir der Herzog giebt, auch mit Recht verdiene, so schmerzt mich die Verleumdung und das Gerede so vieler Leute: ich wäre geldgierig und thäte nichts als fordern."

Was ihm also der Herzog selbst in's Gesicht gesagt hatte, und was ihm dann manch' Anderer unverhohlen zu hören gab, das bezeichnet Bandinelli als Verleumdungen, er, der in Wort und Schrift das boshafte Gift der Verdächtigung gegen die reinsten Menschen ausspritzte! Wie niederträchtig waren jene Bemerkungen über Michel Angelo! Aber vor Allem hatte er es doch auf Benvenuto Cellini abgesehen. Ihn nannte er in einem Briefe an Guidi vom 18. März 1548 das „schlechteste Naturmonstrum", und scheinheilig benutzte er gegen ihn einen Ausspruch Michel Angelo's: „Niemals kann das Laster mit einer so erhabenen Kunst wie der Bildhauerei zusammenstehen." Benvenuto, so denuncirte er, wäre nicht nur für sich selber nichtswürdig, ginge Nachts mit Waffen aus und verübe lauter Dinge, die jeglicher Tugend und Ehrbarkeit feindlich wären, sondern gewöhnte auch die Jugend an Schwelgereien. Ein andermal zog er auf Benvenuto los, weil er ihm einen Gehilfen abspenstig gemacht hatte, der acht Jahre in seinen Diensten gewesen wäre. Es ist derselbe Fall, über den der Angegriffene in seiner Lebensgeschichte berichtet. Er suchte Arbeiter. „Es waren einige in Florenz," so schreibt er, „die gern gekommen wären, wenn sie Bandinelli nicht verhindert hätte, der, indem er mich so aufhielt, noch dabei zum Herzog sagte, ich wollte ihm seine Arbeiter entziehen, denn mir selbst sei es nicht möglich,

eine große Figur zusammenzusetzen. Ich beklagte mich beim Herzog über den großen Verdruß, den mir die Bestie machte, und bat ihn, daß er mir einige Arbeitsleute zugestehen möchte. Diese Worte machten den Herzog glauben, daß Bandinelli wahr rede." Der Intriguant war also wieder einmal oben auf gekommen, und man kann denken, wie das Benvenuto ergrimmte. Er mühte sich nun allein Tag und Nacht ab, und, Bernardino Mannellini von Mugello anlernend, wollte er den Herzog überzeugen, „daß Bandinelli gelogen habe" und daß er recht gut ohne die Arbeiter anderer Leute fertig werden könnte. Als darauf das „verdrehte Weibchen" unter Perseus im Guß vortrefflich gelungen war, so lag der beschämte „rasende Neid des Bandinelli Seiner Excellenz immer in den Ohren und gab Ihr zu verstehen, daß wenn Benvenuto auch dergleichen Statuen gösse, er doch nie im Stande wäre, sie zusammenzusetzen, denn er wäre neu in der Kunst, und Seine Excellenz sollte sich in Acht nehmen und Ihr Geld nicht wegwerfen." Und in der That wurde dem Benvenuto die Bezahlung der Arbeiter verkürzt, bis er sich selber eindringlich an den Herzog wandte und namentlich die Herzogin Leonora auf seine Seite zog. Dieser einflußreichen Frau legte er dar, daß er „zu einem so großen Werke zu wenig Beihilfe hätte"; sie möchte ihren Gemahl bedeuten, der bösen Zunge Bandinelli's nicht zu glauben, „die ihn verhinderte, seinen Perseus zu vollenden." Leonora zuckte die Achseln und sagte nur: „Fürwahr, der Herzog sollte doch zuletzt einsehen, daß sein Bandinelli nichts taugte." Allein auch so erreichte Benvenuto Nichts und beschloß nun, nach seiner Art das Aeußerste zu thun. Sein Todfeind begab sich jeden Abend aus Florenz über S. Domenico nach seiner Villa bei Fiesole. Einmal hatte Benvenuto seinen kleinen Bankert besucht, den er dort in Kost und Pflege gegeben hatte, als er auf der Piazza San Domenico Bandinelli heranreiten sah, „den Esel auf dem Maulthiere", und bei ihm einen zehnjährigen Knaben. Bandinelli, muth- und waffenlos wie er war, erbleichte und zitterte am ganzen Leibe. „Da ich nun diesen niederträchtigen Zustand erblickte," berichtet Benvenuto, „so sagte ich: fürchte nichts, feige Memme, Du bist meiner Stiche nicht werth." Benvenuto aber fühlte sich von seiner Raserei geheilt und wollte fortan an seinem Feinde nicht anders als durch seine Kunst Rache nehmen. Und er hielt seinen Vorsatz.

Francesco, der Sohn eines Schmiedes Matteo, verließ Bandinelli und begab sich zu Benvenuto. Man wird nicht irren, wenn man in ihm jenen Arbeiter erkennt, von dem früher in Bandinelli's Briefe an Guidi die Rede war. Höhnisch ließ einmal sein früherer Meister durch ihn bei Benvenuto anfragen, „ob er eine Figur in Marmor machen könne; er wolle ihm ein schönes Stück Stein dazu geben." — „„Sag ihm, antwortete Benvenuto, „„daß ich es annehme, und er könnte ein böser Stein für ihn werden; denn er reizt mich immer und erinnert sich nicht der großen Gefahr, der er auf Piazza San Domenico entging .... Fürwahr, ich glaube, er hat Dich abgeschickt, bei mir zu arbeiten, um nur meine Handlungen auszuspähen; nun gehe und sage ihm, ich werde den Marmor auch wider seinen Willen abfordern, und Du magst wieder bei ihm arbeiten.""

Bald darauf geriethen die beiden Gegner wieder unmittelbar und zwar wieder vor den Augen des Herzogs Cosimo an einander. Diesem hatte Stefano von Palestrina einen antiken Kindertorso geschickt, den er mit Vergnügen Kennern zeigte. Benvenuto fand ihn sehr schön und wollte ihn zu einem Ganymed ergänzen. Baccio, der darüber hereintrat, bemerkte sofort: „Die Alten verstanden nichts von Anatomie, deswegen sind auch ihre Werke voller Fehler." Benvenuto hatte den Rücken gekehrt und schwieg, aber der Herzog

forderte ihn auf, seine Meinung zu vertheidigen. Da hob er an: „Euere Excellenz wird wissen, daß Baccio Bandinelli ganz aus bösen Eigenschaften zusammengesetzt ist, so wie er immer war, dergestalt, daß alles, was er auch ansieht, selbst Dinge, die im allerhöchsten Grade vollkommen gut sind, sich vor seinen widerlichen Augen sogleich in das schlimmste Uebel verwandeln; ich aber, der ich zum Guten geneigt bin, erkenne reiner die Wahrheit; daher ist das, was ich Euerer Excellenz von dieser vortrefflichen Statue gesagt habe, vollkommen wahr; was aber Bandinelli von ihr behauptet, das ist ganz allein das Böse, woraus er selbst zusammengesetzt ist." Bandinelli, so erzählt triumphirend Benvenuto, verzerrte seine Geberden und machte die häßlichsten Gesichter seines Gesichts, das häßlicher war als man sich's in der Welt denken kann. Die Herren traten darauf in ein anderes Zimmer; man sprach von der entgegengesetzten Aufnahme, welche die Werke Bandinelli's und Michel Angelo's fänden, wobei denn Benvenuto die Kritik in Schutz nahm. „So laß doch einmal im Einzelnen hören", forderte Baccio endlich, „was diese wundersame und tugendreiche Schule, diese Freundin des Guten und Wahren, über meinen Herkules und Cacus zu sagen hat." Rasch war der Andere damit auf dem Plane. „„Wenn man dem Herkules die Haare abscheert, so bleibt kein Hinterkopf, um das Gehirn zu fassen; und was das Gesicht betrifft, so weiß man nicht, ob es einen Menschen oder Löwen Ochsen vorstellen soll; Herkules sieht gar nicht auf das, was er thut; sein Kopf hängt auf das Schlechteste mit dem Halse zusammen. Die abscheulichen Schultern gleichen zwei hölzernen Bogen von einem Eselssattel, die Brust mit ihren Muskeln einem Melonensack, den man grade an die Wand stellt, und der Rücken ist nach einem Sack langer Kürbisse modellirt. Niemand begreift, wie an dem häßlichen Leibe die beiden Beine hängen, und auf welchem Schenkel der Körper ruht. Auf den Füßen kann er nicht stehen: er fällt mehr als den dritten Theil einer Elle nach vorn. Die Arme sind ohne jede Zierlichkeit heruntergestreckt: Kunst sieht man nicht daran, wohl aber möchte man glauben, Bandinelli habe nie nackte Menschen gesehen. An dem rechten Bein des Herkules und Cacus sind die Waden in einander versenkt, so daß die Beine, von einander losgetrennt, beide ohne Waden bleiben würden. Ein Fuß des Herkules steckt in der Erde, und bei dem andern ist es, als ob Feuer darunter sei." — „„O Du böse Zunge," schrie Bandinelli auf, „wo bleibt meine Zeichnung?"" — „Wer gut zeichnet, meinte Benvenuto, kann nichts Schlechtes hervorbringen; deswegen glaube ich, Deine Zeichnung ist wie Deine Werke." — „„Schweige still, Du Sodomit!"" schimpfte Bandinelli und dachte wohl damit die gefährlichste Anklage vor den Ohren des Herzogs erhoben zu haben. — „O Du Thor," spottete Cellini, „wollte Gott, daß ich eine so edle Kunst verstände; denn wir lesen, daß Jupiter sie mit Ganymed verübte, und hier auf der Erde pflegen die größten Kaiser und Könige derselben; ich aber, als ein niedriges und geringes Menschlein, wüßte mich nicht in so wundersamen Gebrauch zu finden." Alles mußte lachen; dem scheinbar ruhigen Benvenuto aber wollte im Innern das Herz springen vor Aerger über die Anklage „des verruchtesten Schweines, das jemals zur Welt gekommen"; er hätte den Bandinelli am liebsten niedergestochen. Seinem Gegner entging diese unterdrückte Erregung nicht, und ihn noch mehr zu reizen, fragte er ihn höhnisch: „Du behauptest, ich hätte Dir einen Marmor versprochen." Benvenuto ließ einfach seinen Zeugen Francesco di Matteo holen und erklärte dann drohend: „Ich sage Dir ausdrücklich, wenn Du mir nicht den Marmor in's Haus schickst, so suche Dir eine andere Welt, denn in dieser werde ich Dich auf alle Weise erwürgen."

Die stürmische Scene muß großen Eindruck gemacht haben; sie blieb im Gedächtniß

der Leute, und aus Vasari's Bericht entnahmen wir schon, daß Bandinelli schlagfertig auf die letzte Drohung des Gegners erwiderte und so wieder das letzte Wort behielt. Benvenuto freilich erwähnt nichts davon; dagegen versichert er uns zum Schluß, daß ihm Bandinelli wirklich den Marmor in's Haus geschickt habe.

Und seien wir billig, seine Charakteristik des Herkules und Cacus ist eine witzige, sehr witzige Karikatur, aber doch auch nur Karikatur. Was Benvenuto's eigene hier in Rede kommende Arbeiten anlangt, so hat er jenen antiken Kindertorso durch Ergänzung des Kopfes und anderer Theile, namentlich durch Hinzufügung des Adlers zwar nicht im antiken Geiste, aber doch nicht übel zu einem Ganymed gemacht. Seine Bronzebüste des Herzogs ist raffinirt vollendet in der Technik, aber in der ganzen Auffassung affektirt. An der Perseusgruppe ist das „verdrehte Weibchen", d. h. die verschränkte Leiche der Medusa, doch mehr als blos „wunderlich" und bei Perseus selbst fehlt sogar das richtige Verhältniß zwischen Rumpf und Gliedern. Mit vollem Recht nennt Burckhardt die Statuetten an der Basis „idealistisch manierirt in der schlechtesten Art der römischen Schule; das Relief ebenso und dabei möglichst unplastisch." An einer andern Stelle sieht dieser feinsinnige Cicerone in dem ganzen Piedestal „den beginnenden Barockstil in seiner zierlichsten Gestalt" und erkennt dagegen an, daß Bandinelli in den dekorativen Theilen seiner Basis vor S. Lorenzo ungleich schöner und mäßiger verfährt.

Daß es also Benvenuto entschieden gelungen wäre, durch seine Kunst seine Rache an Bandinelli zu nehmen, wird man nicht behaupten können. Viel größeren Erfolg hatte er mit seiner Zunge, denn die Welt hält viel leichter selbst einen einmaligen Tadel als ein hundertmaliges Lob fest; und vollends, wenn dieser Tadel so witzig ist, wenn er überhaupt das Lob kaum zu Worte kommen läßt. Bandinelli sah sich schon auf sich allein angewiesen und mußte sehen, wie er sich wieder herausstreichen konnte. „Man sagt," bemerkt Goethe mit seinem tiefen Gefühl für Gerechtigkeit, „eitles Eigenlob stinket; das mag sein, was aber fremder und ungerechter Tadel für einen Geruch habe, dafür hat das Publikum keine Nase." Gewiß wird Niemand Baccio's Selbstberäucherungen geduldig aushalten können; aber Jeder sollte doch auch empfinden, daß Benvenuto am wenigsten der Mann dazu ist, nur der reinen strengen Wahrheit zu opfern.

Dem Domwerke hat Bandinelli unleugbar sein bestes Können gewidmet; zu gleicher Zeit erging er sich freilich auch dergestalt in Prahlereien, daß er wirklich damit keinen Geringeren als sich selber übertraf. „Niemals," schreibt er an Guidi, „niemals hat das Haus der Medici mit so glorreichem Werke zu thun gehabt; und ich erbiete mich, es so zu machen, daß sein Name auf ewig geehrt wird." Dann preist er sein Talent: zu Ehren der Stadt Florenz, des Herzogs, des Jahrhunderts habe es ihm Gott verliehen. Er ist überzeugt, daß er die vollendetsten Werke der Griechen, daß er den ganzen Adel ihrer Schöpfungen erreichen kann.

Was die Größenverhältnisse und die Zahl der Skulpturen betrifft, so war das Altarwerk allerdings überaus großartig geplant; an Bandinelli's Wachsmodell, das den vollen Beifall des Herzogs gefunden hatte, anerkannte auch Vasari die „gute Zeichnung".

Der ganze weite Raum unter der Kuppel des Domes war für die Schöpfungen des Meisters bestimmt. In der Mitte sollte sich ein gewaltiger Altar erheben, geschmückt an seiner großen Vorderfläche und an den zwei Schmalseiten mit ellenhohen Bronzereliefs, welche Scenen aus der Leidensgeschichte des Erlösers darstellten. Auf dem Altare oben, in Marmor ausgeführt, lag hingestreckt, 1½ Ellen lang, der todte Christus, dessen Haupt

im Schooße eines knieenden Engels ruhte. Acht Leuchter, jeder 3½ Ellen hoch, umstanden diese Gruppe. Dicht hinter ihr, aber auf einer besonderen Basis, saß thronend, 6 Ellen hoch, Gott Vater zwischen zwei knieenden Engeln, die Kandelaber in den Händen hielten. So war denn der ganze Altaraufbau eben so eigenthümlich wie großartig gedacht. Eine achtseitige Einfassung sollte ihn in weiter, aber angemessener Entfernung umschließen. In den geweihten Raum führte vom Mittelschiffe her die Doppelpforte, die nur so hoch als die Schranken selber war, während gerade gegenüber der Ausgang nach dem Ostchore hin von einem hohen Bogen gebildet wurde, unter welchem am Baume der Erkenntniß überlebensgroß Adam und Eva standen und zwar auf einer Basis, die ihrerseits wieder mit

a. Eingang vom Mittelschiff. a' a'. Pfeiler für die Pforte. b. Hauptaltar. c. Gruppe des todten Christus mit dem Engel d. Der thronende Gott Vater mit zwei Engeln. e. Baum der Erkenntniß mit Adam und Eva. f. f. Pfeiler für den Bogen.

der Schöpfungsgeschichte des ersten Menschen in Relief verziert war. Die Schranken selbst aber zeigten biblische Historien, intarsirt in lange Tafeln bunten Marmors; und diese Tafeln waren eingerahmt mit einfachen architecktonischen Gliederungen und getrennt von einander durch Pfeiler weißen Marmors, auf denen in flach erhabener Arbeit die Gestalten der Erzväter, Propheten und anderer heiliger Männer dargestellt wurden. Da von den acht Seiten der Einfriedigung die vordere und hintere für Zugänge offen bleiben mußte, so gab es hier nur links und rechts Raum für je eine intarsirte bunte Marmortafel, während an jeder anderen Seite vier angebracht wurden. Wurden aber an diesen sechs Seiten die einzelnen Tafeln immer durch je zwei Reliefgestalten von einander geschieden, wodurch dann an den acht Ecken immer vier derselben zusammenstießen, so lehnten sich die Tafeln der Ost- und Westseite an vorspringende viereckige Pfeiler an, wodurch dann Platz für je fünf Reliefgestalten gewonnen wurde. Im Ganzen gab es folglich 28 intarsirte Historien und 88 Einzelfiguren in flach erhabener Arbeit In der beifolgenden Zeichnung

findet der Leser eine Wiederherstellung des Grundrisses, den einst Bandinelli für seine Schöpfung entworfen hat.

Die bedeutungsvolle großartige Komposition ist niemals vollständig ausgeführt worden; und selbst diejenigen Theile derselben, die wirklich zur Aufstellung kamen, haben nach einander fast alle ihren Platz wieder räumen müssen. Welchen Eindruck aber müßte man beim Eintritt in den Dom vom Westportale aus erhalten, wenn sich der Blick nicht in die erhabene, aber öde Weite verlöre, sondern einen Ruhepunkt fände an dem Riesenaltare über den zierlichen Schranken und an dem engelumgebenen todten Christus und thronenden Vater; wenn diese dominirende feierlich ernste Ausfüllung des Raumes in der Vierung, abgeschlossen und zugleich geöffnet durch den skulpturengeschmückten Bogen im Rücken, die langen Hallen der Schiffe mit dem fernen Ostchore in Verbindung brächte!

(Schluß folgt.)

Artistische Wanderungen durch Paris.

Mit Illustrationen.

III.

Gustave Courbet.

(Schluß.)

Wir kommen nun zu jener Periode von Courbet's Thätigkeit, über welche so manches gemunkelt worden; wir meinen seine langwierigen und wiederholten Exkursionen auf das Gebiet der Lascivität, die unter den Frommen Israels (die Augenverdreher mit eingeschlossen) so viel Aerger erregten und bei den Freunden des Malers aufrichtiges Bedauern hervorriefen.

Das erste Bild der Serie — die übrigens nicht so zahlreich ist, wie es die Fama behauptet — stellt zwei nackte Frauengestalten dar, beide, wie jede Schöpfung des Courbet'schen Pinsels, von staunenswerther anatomischer Genauigkeit; die eine Figur liegt schlafend auf einem antiken Ruhebett, die andere steht vor ihr und betrachtet sie mit seltsam lüsternem Blick. Für die übrige Erklärung des Bildes wende man sich gefälligst an Herrn Belot, den bekannten Verfasser von „Mademoiselle Giraud ma femme." Da, wie erwähnt, Courbet es nicht nöthig hatte, ehe er im Salon aufgeknüpft wurde, die Prüfungsjury um den Passirschein nachzusuchen, wurde das Bild ohne Weiteres ausgestellt (Salon von 1866). Als die Kaiserin Eugenie, die alljährlich am Eröffnungstage der Ausstellung durch die Säle schritt, des Gemäldes ansichtig wurde, offenbarte sie eine große Entrüstung, und auf ihren Befehl mußte das ominöse Bild sofort manu militari aus den Räumen des Industriepalastes entfernt werden. Damit war aber das Schicksal des Bildes nicht entschieden. Ein Wechselagent, der gern den Dilettanten spielen wollte, hatte bei Courbet das erste Bild, „welches er machen würde", bestellt. — Man war über den Preis einig geworden — und Courbet sendete sein Werk dem Mann der Börse, begreiflicherweise mit begleitender Quittung. Der Wechselagent schlug aber die Hände über dem Kopf zusammen, behauptete, daß er niemals dieses Bild in seiner Familienwohnung anbringen könnte — schützte die Unmoralität vor und verweigerte schließlich die Annahme der Waare. Courbet bestand auf seinem Schein, und es kam zum Prozeß. Die Richter — sei es, weil der Maler den Buchstaben des Gesetzes für sich hatte, sei es, weil sie ihre unabhängigen Anschauungen über die Moral in der Kunst hegten, oder weil sie vom Wunsche beseelt waren, dem Kunstliebhaber die Lehre zu ertheilen, daß man nicht die Katze im Sacke kaufen dürfe — entschieden zu Gunsten des Malers. Der Wechselagent mußte das Bild annehmen und daher den Kaufpreis, wie er akkordirt worden, mit 17,000 Frcs. entrichten. Der Biedermann

fügte sich und verkaufte sofort das Bild mit ziemlich bedeutendem Schaden an einen Kunsthändler. Aber dieser konnte das Bild nicht los werden — es war zu craß. Der Händler wollte auch das Produkt nicht länger auf Lager behalten — eines Tages erscheint er, von einem Auvergnaten begleitet, der das Bild sorgsam verschleiert auf dem Rücken trug, in dem Atelier Courbet's. Ein zweiter Kommissionär folgte mit einem Papagei in einer Hand und einem Geldsack in der anderen. Der Künstler bittet verdutzt um Auskunft über den seltsamen Aufzug. Der Bescheid lautet dahin, man ersuche ihn (Courbet), den vorliegenden Papagei der einen Dame auf die Finger zu malen, damit das Bild mit dieser zoologischen Ausflucht einen unverfänglichen Charakter gewinne, und um jede Einrede zu überwinden, steckt man gleichzeitig dem Maler den Geldsack in die Hand. In der That erlitt das Bild diese Modifikation; wenn ich nicht irre, ist es gleichwohl noch nicht an den Mann gebracht. Indeß fand sich der Türke Khalil-Bey, der damals in Paris großes Aufsehen erregte und nicht genug Fenster finden konnte, um sein Geld durch dieselben hinauszuwerfen, bei Courbet ein und bestellte mehrere Bilder im Stile desjenigen, welches der Wechselagent nur in Folge richterlichen Erkenntnisses anzunehmen sich bewogen fühlte.

Nebenbei jedoch ließ Courbet auch höhere Zwecke nicht aus dem Auge. In diese Zeit (1864—1865) fällt sein Verhältniß zu seinem Landsmann J. P. Proudhon, dem berühmten Socialisten. Wir finden zahlreiche Spuren dieses Verkehrs in dem letzten der 14 Bände der so eben veröffentlichten Korrespondenz des Verfassers der „Théorie de la Propriété“. Courbet wollte Proudhon veranlassen, seinem Talente die Unterstützung seiner Feder zu leihen. Er ersuchte daher seinen Landsmann, ein kleines Traktätchen von 15—20 Seiten zu verfassen, worin Proudhon mit der ihm eigenen Klarheit des Ausdruckes und Gewandtheit des Stiles dem Publikum die Grundsätze erklären möge, welchen er (Courbet) bemüht wäre, in der Kunst Durchbruch zu verschaffen: also ein Manifest der realistischen Schule. Proudhon erzählt über das Schreiben, worin Courbet seine publicistische Unterstützung nachsucht, er „habe aus Ornans einen zwölfseitigen Brief erhalten. Er glaube, daß Courbet bei allen Krämern des Dorfes sich das schmutzigste Papier ausgesucht, die schlechteste Feder gewählt und diese in Ruß getaucht haben müsse. Einen solchen Brief zu lesen sei eine Staatsaffaire“. Nichts desto weniger erklärte er sich bereit, dem Wunsche zu willfahren, und machte sich an die Arbeit. Zum Unglück für Courbet stieß jedoch Proudhon sofort, nachdem er den Stoff „angepackt“, auf eine philosophische Idee — „die Moralität in der Kunst in Bezug auf das Verhältniß der Wahl des Stoffes zum Verdienst der künstlerischen Arbeit“ — und wenn Proudhon sich einmal auf ein solches Steckenpferd geschwungen hatte, so pflegte er es todt zu reiten. In einer kleinen Broschüre, die alle Welt gelesen und Courbet viel genutzt hätte, konnte ein solcher Stoff nicht erschöpft werden; der politische Tageskampf hinderte Proud'hon, sich fortlaufend dem Werke zu widmen, und schließlich wurde aus der Broschüre ein dickleibiger Band, der erst nach dem Tode Proud'hon's veröffentlicht worden ist (L'art, Paris, bei Lacroix).

Courbet, auf den der Tod Proud'hon's (April 1865) einen großen Eindruck machte, malte den socialistischen Schriftsteller, wie er, von der täglichen Arbeit ausruhend, vor dem Perron des Häuschens sitzt, welches er Anfang der fünfziger Jahre bei der Barrière d'enfer bewohnte, bis ihn — 1858 — eine Verurtheilung zu dreijährigem Gefängniß wegen seines Buches: De la Justice zwang, in Belgien ein Asyl zu suchen. Außerdem widmete Courbet dem Andenken des Landsmannes ein schönes, nach dessen Tode gemaltes Porträt. Auch die Gattin des socialistischen Neuerers wurde in sehr idealer Auffassung von Courbet dargestellt. Fügen wir diesen politischen Reminiscenzen noch hinzu, daß Courbet ferner den Advokaten Chaudey malte — auch einen Freigräfler. Als Chaudey seinem Porträtisten saß, ahnte dieser wohl schwerlich, daß der vortreffliche Rechtsgelehrte und Republikaner dereinst als ein Opfer der entfesselten politischen Leidenschaften fallen würde, — er ward in den Tagen der Commune als Geißel erschossen — während er selbst mit den Mördern seines Landsmannes und Freundes auf ein und derselben Anklagebank sitzen sollte.

Das Jahr 1867 mit seiner Weltausstellung rief neben der großen officiellen Exposition eine Menge der Privat-Initiative zu verdankende Nebenausstellungen in's Leben. Unter diesen befand sich auch die Ausstellung der gesammten Werke Courbet's, ungefähr 250 Gemälde, die

der Maler in einem eigens errichteten Schuppen, in der Nähe des Pont d'Jena, unmittelbar am Eingang der Weltausstellung, untergebracht hatte. Unter den neuen Bildern, welche in dieser Spezialausstellung zu sehen waren, traten besonders die „Schutzställe der Rehe" und das „Weib mit dem Papagei" hervor. Das damals noch junge Mädchen, welches bei letzterem Bilde als Modell gesessen, bekundete für den Maler eine rührende Sorgfalt, als er nach der Zeit der Commune gefangen saß. Erwähnen wir nur pro memoria eines Aufenthaltes Courbet's 1869 in Bayern, wo er sich bei den Münchener Malern durch sein urwüchsiges Wesen, wie durch seine mehr germanische als romanische Fähigkeit im Biervertilgen eine gewisse Popularität zu erringen verstand. Der König von Bayern zeichnete damals den französischen Maler, der sich an der in München organisirten großen Ausstellung mit verschiedenen Bildern betheiligte, durch Verleihung eines Ordens aus. Courbet nahm das Abzeichen der königlichen Anerkennung dankend an und ließ durchaus nicht den starren Puritaner merken, der wenige Monate später das Kreuz der Ehrenlegion mit ungeheuerer Ostentation verweigerte.

Diese Ordensgeschichte war unmittelbar vor Ausbruch des Krieges acht Tage lang das evènement du jour, mit dem sich ganz Paris beschäftigte, und es war keine zu große Uebertreibung, wenn Courbet behauptete, seit dem Kreuze, auf welchem Jesus Christus geendet, habe keines in der Welt so viel Aufsehen gemacht wie das seine. Der Hergang der Sache, ein nicht gleichgiltiger Beitrag zur Kulturgeschichte der Pariser Gesellschaft, war folgender: von allen lebenden Malern, die als berühmt gelten durften, war Courbet einzig nicht dekorirt. Seine republikanische Gesinnung und sein Verkehr mit Republikanern waren daran schuld, daß man ihn übergangen hatte. Der konstitutionelle Minister der schönen Künste, Herr Maurice Richard, wollte den Fehler wieder gut machen und beschloß, Courbet auf der ersten Promotionsliste aufzunehmen. Vorher wollte man aber sich vergewissern, ob der Maler die Dekoration auch annehmen würde — statt sich aber offen und direkt an Courbet zu wenden, wollte der plastisch schöne, aber geistig nicht besonders ausgestattete Ministre des beaux-arts sein diplomatisch vorgehen. Er sendete Herrn J. J. Weiß, den bekannten, glänzenden und scharfen Polemiker, der knapp vor Thorschluß in die Dienste des Empire getreten war, zu Castagnary, mit dem Auftrag, zu erforschen, wie Courbet die Auszeichnung aufnehmen würde. Sofort witterte der demokratische Schriftsteller, daß es da dem Kaiserreich eine tüchtige Backpfeife zu versetzen gäbe. Er ließ Weiß im Zweifel, schickte Courbet, damit dieser, wenn direkt befragt, keine Auskunft geben könne, auf's Land, ließ durchschimmern, daß der Maler glücklich wäre — aus dem Stegreif dekorirt zu werden, machte einen Abgeordneten zum unbewußten Instrumente seiner kleinen Ränke, steckte das Ministère des beaux-arts in die Westentasche und setzte es durch, daß Courbet unter den mit der Ehrenlegion Ausgezeichneten zuerst im Palais des Champs Elysées aufgerufen wurde, und daß sein Name Tags darauf im Journal officiel zu lesen war. Nun platzte die Bombe. Courbet stürmte vom Lande herein, that ganz verzweifelt, versicherte, man müsse ihn für einen Renegaten halten u. s. w. „Sie wollen nicht dekorirt sein, gut!" sagte Castagnary-Mephisto, „so weisen Sie die Dekoration zurück, befragt sind Sie direkt nicht worden, eine Zusage haben Sie nicht gemacht; was ich und Andere gesagt haben können, desavouiren Sie." — „Ja," meinte Courbet, „wie wäre das anzufangen?" — „O, nichts Leichteres," — und langsam entfaltete Castagnary-Mephisto ein Blatt Papier, — „unterzeichnen Sie das, verschließen Sie es in das Couvert und werfen Sie es in den Briefkasten, der in dem Tuilerienpavillon de Flore sich am Eingang des Ministère des beaux-arts befindet." Das Papier, welches Courbet unterzeichnen sollte und auch wirklich unterzeichnete, enthielt eine schneidende Motivirung seiner Weigerung, den Orden anzunehmen. Das Schriftstück, für Minister Richard sehr höflich und verbindlich, enthielt eine beißende Satire gegen das Kaiserreich. Der Brief machte Furore, und im Handumdrehen war Courbet zum unbestechlichen Cato, zum Vorbild eines alten römischen Republikaners und dazu noch zu einem tiefsinnigen Politiker gestempelt. Die Leute wunderten sich nur, daß er die Feder so scharf zu führen verstand wie den Pinsel. Man munkelte hie und da, daß man ihm dergleichen nicht zugetraut hätte.

Mit diesem Briefe betrat — zu seinem Nachtheile — Courbet das politische Terrain, auf dem er vor dem Versailler Schwurgericht noch ziemlich sanft ausglitt. Vier Wochen, nachdem

die „Affaire Courbet“ gespielt, brach der Krieg aus. Acht Wochen später kam Sedan und im Gefolge die Katastrophe, welche dem Empire ein Ende machte. Courbet hätte damals leicht Minister werden können, seine republikanische Legitimation war hinreichend ausgefertigt. Er begnügte sich, eine Kommission von Künstlern einzuberufen, an deren Spitze er sich stellte und die sich's zur Aufgabe machte, die nationalen Museen und die Kunstschätze, die in Paris zerstreut lagen, vor Unbill zu schützen. Dieser Kommission verdankt man die Erhaltung einer Menge werthvoller Gegenstände, die sich im Palais von Saint Cloud befanden und, wenn man sie nicht fortgeschafft hätte, dem Untergange geweiht worden wären. Auch nahm der Ausschuß das Inventar der kaiserlichen Appartements und der Wohnungen gewisser Granden des kaiserlichen Hofstaates vor. Man behauptete, daß nicht nur die Kaiserin sondern auch verschiedene Würdenträger eine Anzahl Meisterwerke der Kunst den öffentlichen Museen entlehnt hätten, um damit ihre privaten Appartements zu schmücken. Da wurde Ordnung gemacht!

Zur gleichen Zeit war damals zum ersten Male vom Abbruch der Vendome-Säule die Rede, und der Vorschlag dazu ging durchaus nicht von den Petroleurs, sondern von durchwegs gemäßigten Republikanern aus. Courbet, als Leiter der artistischen Angelegenheiten der Republik, betrachtete die Sache als zu seiner Domäne gehörend und erbot sich in einem Briefe an den Minister, das Monument gefahrlos und ohne Schwierigkeiten „abzutateln“, deboulonner, ein Wort, welches, den Geist der Pariser Bevölkerung stark aufregend, damals zum ersten Male gebraucht wurde; es blieb das moralische Eigenthum Courbet's, und als später die Commune wirklich in einem Erlaß die „Deboulonnirung“ der geschmacklosen metallenen Cigarre anordnete, war in den Augen der Welt Courbet der moralische Anreger und der materielle Exekutor der Maßregel.

Während der Belagerung veranstaltete Courbet einige Konferenzen, richtete an die deutschen Maler eine „Proklamation“ und eröffnete schließlich eine Subskription behufs Anschaffung einer Hinterladerkanone. Das Geschütz, „Le Courbet“ genannt, trägt diesen Namen an der Culasse; es wurde wie üblich, mit Lorbeer bekränzt, von 6 Pferden gezogen auf die Bastei transportirt. Es mag wohl heute als Trophäe in einem deutschen Zeughause zu sehen sein, wenn es nicht für den Guß der Kaiserglocke des Kölner Doms hat herhalten müssen.

Warum und auf welche Weise Courbet in die communale Galeere gerieth, ist noch eine Frage. Seine Feinde behaupten, unlautere, ehrgeizige Absichten oder doch wenigstens eine ungeheuere Eigenliebe hätten ihn bewogen, die auf ihn gefallene Wahl anzunehmen. Courbet wieder versichert, er hätte keine andere Absicht gehabt, als durch seinen Einfluß die Pariser Kunstschätze vor jedem Schaden und jedem Vandalismus zu bewahren. Es kann aber nicht geläugnet werden, daß seit der Wirkung seines Briefes im Juni 1870 Courbet — der vergessen hatte, daß nicht er der Verfasser des Schreibens gewesen — in dem Wahne lebte, es wäre etwas vom politischen Geiste seines Landsmannes Proud'hon in ihn gefahren.

Die Vendome-Säule wurde vierzehn Tage vor dem Sturz der Commune umgeworfen. Diese Blätter sind keine politischen; es ist daher hier nicht der Ort, zu erörtern, ob die absolute Strenge, mit der auch außerhalb Frankreichs über das Ereigniß geurtheilt wurde, vollkommen gerechtfertigt war, und ob man die That nicht als einen Akt der Selbstverläugnung aufzufassen gehabt hätte, in sofern das Volk selbst ein seinem kriegerischen Ruhme geweihtes Monument zerstörte, als wolle es damit seinen Nachbarn eine Bürgschaft seiner friedliebenden und brüderlichen Gesinnung geben. Die wirklichen Urheber des Sturzes der Vendome-Säule — noch ist es nicht an der Zeit, sie namentlich anzuführen — hegten solche Absichten, und wenn sich Courbet ihnen anschloß, wenn er die völlige Verantwortung des Aktes damals nicht von sich wies, so geschah es, weil auch er diesen Absichten sich nicht verschlossen hatte. Ein Glück für den Verfasser des „Hirschkampfes“, daß er erst acht Tage nach dem Einzuge der Versailler Truppen von der Polizei entdeckt und verhaftet wurde! Hätte man ihn mitten im Kampfe gefangen oder sofort nach dem Kampfe, er wäre erbarmungslos erschossen worden. So wurden drei Monate lang, vom Juni bis September, wo das Kriegsgericht zusammentrat, alle Mittel versucht, um ihn zu retten. Glücklicherweise war der Präsident des Kriegsgerichtes, Colonel Merlin, ein passionirter Kunstliebhaber, auch Herr Thiers, obwohl damals unerbittlich, sprach sich für eine milde Verurtheilung aus. Ein Brief, den Castagnary am Tage vor der Fällung

des Urtheils an den Präsidenten richtete, und worin er die Stellung Courbet's mit jener David's verglich, der, obwohl ein Intimus Robespierre's und bei allen Thaten der Schreckenszeit betheiligt, dennoch nach dem 9. Thermidor unbehelligt blieb, weil man dem Vaterlande ein hervorragendes Talent nicht entziehen wollte, verfehlte nicht, die gewünschte Sensation zu erzielen. Uebrigens war Courbet in der Commune stets mit den gemäßigten und vernünftigen Mitgliedern gegangen — den blutigen Maßregeln gegen die Geißeln, der Brandstiftung der letzten Stunden war er fern geblieben. Das Verdikt lautete auf sechs Monate Gefängniß. Er brachte diese in Sainte Pelagie zu — und hier machte er sich wieder an die seit beinahe anderthalb Jahren vollständig unterbrochene Arbeit. Von einem der Thürme des Gefängnisses beherrscht das Auge alle Dachspitzen von Paris, und wenn Abends die Sonne untergeht, so spiegeln die Variationen der Dämmerung malerische und oft seltsame Gebilde wieder. Courbet wollte diese Variationen auf die Leinwand übertragen. Die Erlaubniß, oben ein Atelier errichten zu dürfen, wurde ihm aber verweigert, und er mußte den Plan auf bessere Zeiten versparen. Dafür malte er im Gefängniß einen „Haufen Aepfel", ehrliche, rothbäckige Normanner Früchte, die auf dem Boden zerstreut herumliegen, wie sie vom Baume herabgefallen sind. Man entließ ihn aus dem Gefängniß erst, nachdem er die gesammten Prozeßkosten auch für seine insolventen Mitangeklagten, 8000 Frcs., berichtigt hatte. Geistig ein wenig erschöpft, machte sich Courbet an die Kopie einiger holländischer Meister — etliche dieser Kopien befinden sich im Besitze des Herrn Suermondt. Nach dem 24. Mai fanden Verhaftungen von solchen bei der Commune kompromittirten Persönlichkeiten statt, die entweder nicht behelligt worden oder die mit einem Ablassungsbeschluß oder gar einer leichten Strafe davongekommen waren. Courbet flüchtete auf den Rath seiner Freunde in die Schweiz. Man strengte nun allerdings keine neue Criminaluntersuchung gegen ihn an — aber der Fiscus machte ihn für die Zerstörung der Vendome-Säule verantwortlich und forderte den Ersatz der durch die Wiederaufrichtung des Monumentes verursachten Kosten. Von dem beifälligen Gejohle des ganzen reaktionären Gelichters begleitet, legte der Fiscus auf die von Courbet bei der Bank von Frankreich deponirten Gelder und Werthpapiere Beschlag, und schickte sich auch an, die Gemälde zu pfänden. Die meisten von diesen wurden jedoch unter dem Vorwande, sie wären für die Wiener Weltausstellung bestimmt, über die Grenze spedirt oder sind bei Freunden des Malers sicher untergebracht, bis sie einen Käufer finden.

Courbet selbst hat sich in Vevey niedergelassen, und die bezaubernde Gegend des Leman wird ihn gewiß zu einem hervorragenden Erzeugniß auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei begeistern. Letzthin spendete er der Stadt Vevey einen Aufsatz, der die Helvetia darstellt und für einen Brunnen des Ortes bestimmt ist. Eine andere Figur, die ebenfalls ihn zum Urheber hat, ist auf dem Dorfbrunnen von Ornans zu sehen.

Die Eigenschaft, die bei Courbet am meisten frappirt, ist die Vielseitigkeit seiner Begabung. **Es giebt kein Gebiet der Kunst — selbst das unlautere — das er nicht betreten und auf** dem er nicht Hervorragendes geleistet hätte. Er versteht sich so gut auf die anatomische Darstellung im Nakten wie auf die Reproduktion der „nature morte". Er hat Porträts gemacht und komische Genrebilder; er hatte Thiere dargestellt und Landschaften; er versuchte sich in der Satire und in der modernen Allegorie. In jedem Fache, bei jedem Bilde, das er schuf, fand er Widersacher, die seine Methode, seine Auffassung, seine Grundsätze mit einer Leidenschaft bekämpften, die mittelmäßige Arbeiten niemals hervorgerufen hätten. Courbet ist ein Kämpfer, und man darf nicht vergessen, daß, wenn er mit kühnen Mitteln für sein Prinzip kämpft, alle übrigen Führer fortschrittlicher Schulen in der Malerei ebenfalls anfangs durch das grelle, gegen das Gewohnte, Alltägliche abstechende Auftreten Anstoß erregten — bis man sie duldete und allgemein anerkannte. Dazu ist Courbet erst 56 Jahre alt, rüstig, voller Arbeitskraft und führt **vielleicht noch manche Ueberraschung in seinem Pinsel.***)

Paul d'Abrest.

*) Das Bild: „Die Rückkehr von der Konferenz", welches wir unsern Lesern zum ersten Theile dieses Aufsatzes in Holzschnitt mitzutheilen in der Lage waren, ist in Frankreich eine verbotene Frucht. Noch vor wenigen Wochen konfiscirte die Polizei eine Nachbildung in dem Auslagekasten einer Pariser Kunsthandlung, und es kostete uns keine geringe Mühe, die dem Holzschnitte zu Grunde liegende Photographie aufzutreiben.

Die Galerie Lippmann-Lissingen.

Mit zwei Radirungen.

Seit den Auktionen Pourtalès (1855) und San Donato (1868) hat im Hotel Drouot kaum eine ähnliche Aufregung geherrscht, wie am 16. März vor und während der Auktion der Sammlung des Herrn Josef R. v. Lippmann-Lissingen aus Wien. Man wußte, daß die 53 Nummern des Katalogs, wenigstens ihrem inneren Werthe nach, das halten würden, was sie versprachen; andererseits hatte man auch nicht unterlassen, die Galerie auf das entsprechende Piedestal zu heben, und alle Welt ist einig darüber, daß die Pariser ein solches Arrangement aus dem Fundamente verstehen.

Das Interesse für einige Bilder, welche, wie der prachtvolle Rembrandt, die gesammte Aufmerksamkeit auf sich lenkten, war gewissermaßen ein nervöses geworden. Liebhaber, Kunsthändler und Neugierige hatten sich ungewöhnlich zahlreich eingefunden, auch Damen fehlten nicht, zur Erhöhung der Reize der Situation, und der kostspielige Sport einer Beute alter Niederländer konnte wie ein Wettrennen beginnen.

Alles dies nebst der Bemerkung vorausgeschickt, daß alle 53 Bilder thatsächlich und nicht nur nominell, wie dies auch auf Pariser Auktionen häufig der Fall ist, verkauft sind, ferner vorausgeschickt, daß die Auktion ein Gesammtresultat von 468,000 Francs ergab, sind wir ungeachtet dessen doch zu der Ueberzeugung gelangt, daß die Zeit der sogenannten „horrenden Bilderpreise" auch für Paris, das Eldorado des Reichthums, des Geschmacks und der Kunst, vorüber ist; und Keiner von Allen denjenigen, welche die im Hotel Drouot dieser Auktion beigewohnt haben, wird sich dieser Ueberzeugung verschließen können. Es sind selten bessere Bilder, niemals aber seltenere Meister verkauft worden, denn die Avercamp, Capelle, Camphuysen, Gonzales Cocques, Hals, Em. de Witte 2c. 2c. sind an und für sich rarae aves, und demnach ist es nur ein Signal für den Rückgang der Preise, wenn sie heute, wo die bestdotirten europäischen Galerien auf derlei echte Meister förmlich Jagd machen, nicht weit höher bezahlt werden.

Man hat es bereits durch alle Zeitungen erfahren, daß ein männliches Porträt von Rembrandt den Preis von 170,000 Fr. erreichte! Also noch um 15,000 Fr. mehr, als am 1. Juni 1865 auf der Auktion Morny für den berühmten Doreur gezahlt wurde, der übrigens einen Vergleich mit dem Lippmann'schen Bilde nicht aushalten würde. — Man staunt darüber ganz mit Unrecht. Wenn die Rembrandts noch um 100 Jahre älter sein werden, so werden die größten Kapitalisten nicht mehr in der Lage sein, sie bezahlen zu können, weil es überhaupt keine mehr geben wird, die nicht Nationaleigenthum oder Krongut, oder unverkäufliches Fideikommiß alter Adelsgeschlechter sein werden. Die Leitung des Berliner Museums, die bis zu der Summe von 130,000 Fr. auf dieses Bild mitging, hat dieses sehr wohl erkannt.

Im gegenwärtigen Falle war Herr Wilson, ein Amerikaner und vielgenannter Kunstfreund, der zu seinem Privatvergnügen dem Louvre zeitweise eine kostbare Perle als Geschenk bietet, in der glücklichen Lage, der Käufer und Besitzer des Bildes zu werden.

Das Bild selbst ist den Lesern der Zeitschrift durch die vortreffliche Radirung Professor Unger's und durch einen Aufsatz des vielgenannten Rembrandtforschers C. Vosmaer zur Genüge bekannt, obgleich beide nur eine geringe Vorstellung von dem Goldtone, dem kräftigen Impasto, dem magischen Helldunkel und der künstlerischen Bedeutung des Bildes geben können, wie vortrefflich auch die Charakteristik Vosmaer's, wie treu und im Geiste des Originals auch die Radirung Unger's gehalten ist.

Wessen Porträt das Gemälde sei, ist bis heute mit Bestimmtheit noch nicht ermittelt; eine Thatsache ist nur, daß das im Louvre unter Nr. 417 verzeichnete Porträt, ebenfalls „Rembrandt 1658" signirt und datirt, ein und dieselbe Person vorstellt. Wir wollen nicht unterlassen, hier auch eine Ansicht zu registriren, welche das Bild als ein Porträt desselben Haring's bezeichnet, welcher in demselben Jahre den Verkauf der Bilder und Mobilien Rembrandt's leitete. Diese Annahme stützt sich auf eine, vielleicht nur scheinbare Aehnlichkeit der Physiognomie mit der Radirung Rembrandt's (Bartsch 275), welche das Porträt dieses Thomas Jabosz Haaring ist und das Datum 1655 trägt.

Da wir dieser Annahme keine bessere substituiren können, so wollen wir sie gelten lassen; allerdings wird sie durch die rechts stehende Büste, die dem Inventar Rembrandt's anzugehören scheint, durch das eigenthümliche Convolut, welches der Mann in Händen hat, und welches einem amtlichen Protokolle so ähnlich sieht wie ein Ei dem anderen, durch den tiefen, durchgeistigten Ausdruck, welchen das Bild mit der Radirung von 1655 gemein hat, wesentlich unterstützt. Die Sache würde eine nähere Untersuchung lohnen.

Das Bild selbst, welches noch heute wie aus dem Atelier des Meisters hervorgegangen, von fremden Händen unberührt erscheint, stammt angeblich aus einem Palaste der Grafen von Ivrea aus Genua, wo es ein Pendant zu einem Porträt von van Dyck bildete.

Wenn wir der Höhe der erzielten Preise folgen wollen, so ist es eine prächtige Marine von Willem van de Velde (Nr. 47), welche 34,500 Fr., den nächst höchsten Betrag erreichte. Sie ist mit dem Monogramme des Meisters bezeichnet und stammt aus den Sammlungen Mecklenburg und Pereire. Beim Verkauf der ersteren (1854) erreichte sie nur 8900 Fr., was innerhalb 22 Jahren allerdings eine vierfache Preiserhöhung ergiebt. Die reizende, hier beigegebene Radirung Prof. W. Unger's, dessen brillante Nadel nachgerade ein unentbehrlicher Dolmetscher für die Schönheiten eines niederländischen Meisters wird, enthebt uns der Mühe, weiter ein Bild zu rühmen vor welchem man vollkommen die Gunst und Sympathie begreift, welche zwei englische Könige dem Künstler von seiner Jugend an zu Theil werden ließen.

Nach dem Epiker auf offener See rangirt gleich der Lyriker des heimlichen Waldes, Jac. Ruysdael, dessen voll bezeichnetes und 1667 datirtes Bild 29,100 Fr. erreichte. Es ist eine mit Gestrüpp und Bäumen bewachsene Hügellandschaft, in deren Ferne ein einsames Gehöft sichtbar wird. Ein von seinem Hunde begleiteter Bauer treibt einen Esel vor sich her und bildet die einsame Staffage einer wunderbaren Scenerie, welche den vollen Zauber der Melancholie athmet, der diesem Lenau der Farbe eigen gewesen.

Nicht weniger stimmungsvoll und poetisch gedacht ist die zweite Landschaft, der Wasserfall, ein ebenfalls voll bezeichnetes, seiner Entstehung nach wohl um einige Jahre älteres Bild, welches Smith in seinem Kataloge unter Nr. 280 beschreibt. Er erreichte 15,000 Fr.

Eine kleine Winterlandschaft aus des Künstlers Jugendzeit trug 1960 Fr. Eine voll bezeichnete und 1649 datirte holländische Uferlandschaft von Salomon Ruysdael 5080 Fr.

Nächst Jac. Ruysdael waren es die beiden Matadore der holländischen und vlämischen Bauernbengel, Adr. v. Ostade und David Teniers, welche die höchsten Preise erreichten und sich auf der Höhe der Situation zu halten wußten.

Die Kartenspieler, ein kleines aber kostbares Interieur des ersteren, von Smith im Supplement unter Nr. 111 beschrieben, erstand Baron Rothschild aus London für 28,100 Fr. Das Bild hat eine edle Abstammung; es ging durch die Sammlungen T. Emerson, Graf Cornelissen, M. Gilkins und Tardieu. Man kann auch von Ostade in so kleinem Rahmen nicht mehr Vorzüge verlangen; rein und leuchtend in der Farbe stammt das Bild aus seiner besten Zeit, in welcher der Meister noch fern war von jeder Uebertreibung und widriger Grimasse.

Der zweite Adr. v. Ostade, ebenfalls ein Interieur, aus der Sammlung Pereire stammend und von Smith unter Nr. 20 im Supplemente erwähnt, der allerdings den Vergleich mit dem ersten nicht wagen konnte, erzielte 5500 Fr. Das Bild entspricht der eigenen Radirung des Meisters (Bartsch Nr. 50) und hat noch gedunkelt, wodurch seinem Werthe Eintrag geschieht.

Die Mitte zwischen den beiden Adriaens hielt Isaak v. Ostade mit einer Rast vor einem Wirthshause, einem Bilde, welches auf der Auktion van Brienen den Preis von 32,000 Fr.

erreichte. Es hat seinem Renommée wenig Ehre gemacht, denn es erreichte diesmal nur die Höhe von 11,500 Fr.

Der jüngere Teniers behauptete sich mit dem sogenannten „Manne auf der Leiter", einem vielgenannten Bilde aus den Kollektionen Morny und Khalil-Bey, auf der respektablen Höhe von 21,300 Fr., zu welchem Preise auch dieses in den Besitz des Barons Rothschild in London überging. Es ist allerdings von einer für Teniers seltenen Feinheit und Delikatesse und von einer Glut der Farbe, die bei ihm in diesem Maße noch seltener ist. Aber ganz in derselben Weise, in demselben Tone, von derselben Delikatesse, ja von derselben Palette herabgemalt ist das reizende Bild der Suermondt-Galerie (Nr. 151 des Kat. von Meyer und Bode), welches sich ehedem in der Sammlung Schönborn in Wien befand. Da sich die Echtheit dieses Bildes durch eine nahezu originalgroße Radirung eines Zeitgenossen, in welcher die Hand des Teniers selbst in den Figuren ganz unverkennbar zu Tage tritt, erweisen läßt, dürfte auch die ungewöhnliche Glätte und Feinheit beider Bilder den befremdenden Charakter verlieren.

Bedeutend fiel die „Versuchung des heiligen Antonius" ab, ein Bild aus Teniers' „goldenen Tagen" und gewiß eine der letzten und meist durchdachten Varianten dieses von ihm so häufig behandelten Thema's. Im Arrangement erinnert dieses von Smith unter Nr. 13 beschriebene Bild am meisten an eine Versuchung im Madrider Museum, auf welcher einige Figuren, darunter auch die in der Luft reitenden Dämonen, ganz ebenso wiederkehren. Das Lippmann'sche Bild ist durch die katechismusgerechte und gewissenhafte Personifikation der sieben Todsünden interessant; ja auf einer der Figuren ist sogar die Ziffer 7 deutlich wahrnehmbar, als hätte der Künstler, vielleicht um ein recht in die Augen springendes Attribut verlegen, die letzte Todsünde der Deutlichkeit halber noch mit einer 7 bezeichnen wollen. Es brachte für jede Todsünde 1000 Fr., in Summa 7020 Fr.

Der dritte Teniers, eine kleine, reichbelebte Scene vor einem Wirthshause, verließ mit 4380 Fr. den Schauplatz.

Philip Wouwerman war durch eine kostbare Perle vertreten, welche 20,000 Fr. erreichte. Das Bild wanderte durch eine Reihe berühmter Galerien, wie Verrue, Boisset, Praslin und Herzogin von Berry; Moyreau hat es unter dem Titel „La fontaine des chasseurs" zu jener Zeit für sein Wouwerman-Werk gestochen, da es sich in der Galerie Verrue befand. Es bietet an Zartheit, Duft und Zierlichkeit alles, was man von diesem Phänomen der holländischen Schule verlangen kann, und es ist vor und nach ihm nie wieder eine Künstlerhand im Stande gewesen, etwas Aehnliches zu produciren.

Ein kleines Jugendbild desselben Meisters (Nr. 51), das Gegenstück eines Bildes der Suermondt-Galerie, erreichte 2800 Fr. Es stammt aus der Sammlung des verstorbenen Galerie-Direktors Engert.

Für 17,300 Fr. erstand das Berliner Museum eine Marine des seltenen Cuyp-Schülers Jan van de Capellen. Das Bild stammt aus den Galerien Festetits und Gsell und erreichte auf der Auktion der letzteren 8700 Gulden. Es ist ein für den Meister charakteristisches Bild, welches alle seine Vorzüge in hohem Grade vereinigt, und somit eine beachtenswerthe Acquisition des Museums.

Nicht weniger gut hat die Leitung des Brüsseler Museums ihre Wahl getroffen und drei vorzügliche Bilder erworben. Emanuel de Witte, ein ebenso seltener Meister wie van de Capellen und vielleicht in der Schule ebenso nahe mit Cuyp verwandt wie dieser, wanderte mit einem voll bezeichneten und 1665 datirten Bilde zu dem Preise von 14,300 Fr. in das Brüsseler Museum. Desgleichen ein voll bezeichneter Gerit Camphuysen zum Preise von 6720 Fr. Auch dieser Meister gehört zu den seltensten Holländern; vergebens sucht man seine Bilder in den reichsten Galerien, was wohl auch darin seinen Grund haben mag, daß sie in vielen Fällen als Potter gelten. Das vorliegende Bild von dem tiefsten Goldtone stellt das Innere eines Kuhstalles dar, in welchem ein Hirt in etwas derber Weise mit einer Bäuerin scherzt und hierbei von einem — Dritten belauscht wird; die beleidigte Tugend vertheidigt sich, vielleicht nur weil sie sich beobachtet weiß, in sehr energischer Weise. Die Situation dieser holländischen Idylle ist mit einer

W. Van de Velde

Lebendigkeit und Keckheit gezeichnet, die nichts mehr zu wünschen übrig läßt. Das Bild erinnert im Gegenstande, noch vielmehr aber in der Art der Behandlung an ein mit dem Monogramme J. G. bezeichnetes Bild desselben Meisters in der königlichen Galerie zu Kopenhagen (Nr. 59), in welchem auch, ganz ähnlich wie auf dem Lippmann'schen Bilde, der Bretterplafond des Stalles nahezu die ganze obere Hälfte einnimmt. Die täuschende Treue, mit welcher die Details an dem Bilde gemalt sind, schlägt die berühmtesten Stilllebenmaler.

Die dritte Erwerbung des Brüsseler Museums ist eine Ansicht von Scheveningen von Philipp de Koninck für 2020 Fr.; ein Bild, welches bei dem Meister den Einfluß Ruysdael's über den Rembrandt's vorwiegend erscheinen läßt.

Frans Hals, der mit einem männlichen Porträt, datirt 1635, und einem weiblichen Gegenstücke, datirt 1640, vertreten war, welche beide durch die reizende Platte von Prof. Unger, der sie bereits im größeren Formate für das Halswerk von Vosmaer radirte, sprechend veranschaulicht werden, erreichte für das männliche 12,100 Fr., für das weibliche 5300 Fr.; das letztere fand vielleicht nur deshalb weniger Anklang, weil es die Züge einer nicht mehr jungen und sehr trockenen Holländerin wiedergiebt, obgleich es an innerem Werth bedeutender erscheint als das männliche. Obwohl die Bilder Gegenstücke sind, gingen sie in verschiedene Privathände über. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß Hals weit Vorzüglicheres producirt hat, aber gewiß nichts Kühneres und Genialeres als das männliche, nichts Natürlicheres und Lebendigeres als das weibliche Porträt.

Dirk Hals dagegen, ein noch lange nicht nach seinem inneren Werthe geschätzter und geachteter Meister im Konversationsbilde — ungefähr à la Pieter Codde — den er aber an Natürlichkeit weit übertrifft, obgleich er ihm an Feinheit im Kolorit nachsteht, erzielte mit einer musicirenden Gesellschaft, in welcher auch der von ihm fast stereotyp behandelte nonchalante Kavalier, der dem Beschauer den Rücken kehrt, nicht fehlt, — nur 1000 Fr.

Der typische Holländer van Goyen, der in der Landschaft etwa dieselbe Position einnimmt, wie Ostade im Genre, und die echte, autochtone holländische Weise repräsentirt, war mit drei Bildern vertreten, von denen eine 1632 datirte Ansicht der Meuse bei Dordrecht (Nr. 18) 7020 Fr., ein 1640 datirtes kleines Bild (Nr. 19) 1050 Fr., und ein 1649 datirtes, den Lesern der Zeitschrift durch die Radirung von Fischer (Jahrgang 1872) bekanntes Bild, 2360 Fr. erreichte.

Eine Mondscheinlandschaft von Aart van der Neer ging bis 3700 Fr.; eine kleine reizende Winterlandschaft mit unzähligen zollhohen Figürchen von Avercamp, dessen Zeichnungen häufiger als seine Bilder, womit jedoch nicht gesagt sein will, daß sie nicht auch höchst selten vorkommen, ging bis 1900 Fr.; ein 1699 datirter Ludolf Backhuysen bis 1500 Fr.; ein 1674 datirter, im Tone etwas schwerer, dunkler Wynants, aus den letzten Lebensjahren des Meisters (Nr. 160 bei Smith), bis 1300 Fr.; eine italienische Landschaft, wahrscheinlich einen Marmorbruch bei Carrara vorstellend, voll bezeichnet: „A. Begein 1660", erreichte den lächerlichen Preis von 330 Fr. Das Bild ist für den Meister von hohem Interesse, da es seinen bestrittenen Aufenthalt in Italien um die Zeit von 1660 konstatirt.

Nicht minder gering ist die Summe von 880 Fr., für welche ein unbekannter Meister: „B. Veen 1648" dem Hammer verfiel. In einer anspruchslosen Landschaft führt ein Waldweg an einer einsamen Hütte vorüber; schwere Karren haben tiefe Furchen in dem Boden zurückgelassen; es muß Tags zuvor geregnet haben, denn mitten im Wege hat sich eine Pfütze gebildet, an welcher ein Mann und eine Frau im Vorübergehen eben einige Worte wechseln; — die ganze Physiognomie des Bildes hat etwas Originelles, ungemein Sympathisches; der tiefe olivengrüne Ton ist dem des Hobbema zum Verwechseln ähnlich, und unter dieser Firma müssen wohl mehrere der bescheidenen B. Veen gesucht werden, wenn man sie finden will. — Ein sicheres zweites Bild dieses Meisters befindet sich als Salomon Ruysdael unter Nr. 695 in der Galerie zu Schleißheim.

Ein 1656 datirtes holländisches Interieur von Pieter de Hooch, aus der Sammlung Messre stammend, erreichte 1000 Fr. Das Bild leidet an der auffallenden Ungleichheit der rechten und linken Hälfte. Die rechte hat eine Beleuchtung und Perspektive, wie nur Pieter de Hooch sie bieten konnte, die linke dagegen ist zu sehr im Dunkel gehalten; die beiden Frauen am Kamin verschwinden ganz in der dunklen Patina. Wenn dies nicht eine nahezu stereotype

Eigenthümlichkeit des Meisters wäre, er würde seinen Platz neben Ruysdael und Ostade stets mit Ehren behaupten.

Es würde viel zu weit führen, jedes der 53 Bilder einzeln zu erwähnen, wie sie es gleichwohl verdienen würden, und wir wollen nur noch bei zwei interessanten Porträts eines — das Wort selten ist bei den Bildern der Kollektion Lippmann-Lissingen schon zu häufig gebraucht worden — wenig gekannten Meisters verweilen, welche für den Preis von 780 und 760 Fr. in den Besitz des Grafen Mniszech übergingen. Es sind dies die Porträts des Professors der Medicin und Herausgebers des Hippokrates Jan Antonides van der Linden und seiner Frau, von Abraham van den Tempel. Beide Bilder sind voll bezeichnet und 1660 datirt. — Das Datum 1660 ist von besonderem Interesse deshalb, weil das männliche Porträt vollkommen einer Radirung Rembrandt's Bartsch Nr. 264) entspricht. Hat die Radirung dem Maler vorgelegen, oder hat Rembrandt das Porträt van der Linden's nach dem Bilde van den Tempel's radirt? Ich wage es nicht, diese Frage zu beantworten. Es giebt ähnliche Fragen noch mehrere, deren endgiltige Lösung sich vielleicht in irgend einer anderen Galerie der Gegenwart oder Zukunft finden läßt. Für diesmal können wir nur das lebhafte Bedauern darüber aussprechen, daß eine Sammlung, welche eine Zierde Wiens und eine der bestgewählten und interessantesten gewesen, in alle Weltgegenden zerstreut ist und dem Kunstfreunde nur einen Katalog und die Erinnerung zurückläßt. Habent sua fata. . . . . E. E.

Kunstliteratur.

Radirungen nach Frans Hals von Prof. W. Unger, mit Text von Dr. C. Vosmaer. Leiden, A. W. Sijthoff. Zweite Abtheilung: 10 Tafeln und 18 Seiten Text, nebst Inhaltsverzeichniß. 1874. Fol.

Mit einer Illustration.

Die Zeitschrift schuldet ihren Lesern noch die Schlußbesprechung der prächtigen Publikation von Unger und Vosmaer über Frans Hals, deren erste Hälfte vor mehreren Jahren angezeigt wurde. Ich möchte damit um so weniger noch länger zurückhalten, als es sich hier ja um ein Werk handelt, das ebenso sehr wegen seines frisch aus der Quelle geschöpften reichen Inhalts als um seiner echt künstlerischen und mit gleichmäßiger Gediegenheit durchgeführten Ausstattung willen eine Musterleistung der heutigen Kunstliteratur genannt werden muß. In unseren Tagen kann auf eine solche Erscheinung nicht oft genug hingewiesen werden.

Unger's Radirnadel hat, wie allgemein bekannt, an den alten Holländern sich zur Meisterschaft herangebildet. Und wenn irgend ein Künstler sich seiner Art, die Dinge zu nehmen, geistesverwandt erwiesen hat, so war es Frans Hals, der jetzt in seine vollen Ehren wieder eingesetzte große Porträtmaler, der geistvollste und zugleich treueste Schilderer der Menschennatur, bei dessen Reproduktion durchaus nicht nur die malerischen Eigenschaften der Radirkunst, sondern in ebenso hohem Grade deren zeichnerische Grundlage, das feste, klare Verständniß der Formen in Aktion treten müssen. Es dürfte für manchen Leser von Interesse sein, die schönen Bemerkungen, welche Vosmaer im Schlußkapitel des Werkes S. 32 ff.) über das Verhältniß von Frans Hals zu Rembrandt macht, in diesem Zusammenhange zu lesen. „Wo Rembrandt" — so heißt es dort — „seine Figuren gleichsam verklärt durch die Poesie seines Lichts und seiner Farben, und wo er durch die fast unbegreiflichen Wirkungen der Licht- und Farbenkombinationen auf den Gesichtsnerven des Beschauers dessen Seele bezaubert, da bildet Hals seine Personen weniger ideal ab, hält sich mehr an die Erscheinungen des wirklichen Lebens und des natürlichen Lichts und nimmt nicht so sehr wie jener unsere Phantasie, aber darum auch weniger einseitig unsere ganze Seele in Anspruch. Rembrandt macht die Augen halb zu und brütet ideale Lichtillusionen aus; Hals macht die Augen weit auf und lacht, und das volle, blühende

Leben giebt er auch also wieder. Rembrandt konzentrirt alle seine Lichter zu einem übernatürlichen Glanz; Hals breitet das natürliche Tageslicht über das ganze Bildniß aus; und indem der Erstere die Lokalfarben umbildet zu völlig idealen Kombinationen und mit dem Pinsel immer und immer wieder wählt und mischt in den Farben und Tönen, behält der Andere mehr die eigentlichen Farben der Gegenstände bei, und sein erstaunlich sicherer Pinselstrich setzt die gehörigen Nüancen unmittelbar an ihren Platz." In wie hohem Grade Unger's Behandlung dieser in's helle „natürliche Tageslicht" gesetzten Malweise seines Vorbildes entspricht, zeigt ganz besonders die zweite Abtheilung des Werkes; sie enthält fast nur Einzelporträts, in denen die geschilderte Natur des Künstlers am bestimmtesten hervortritt. Es sind zunächst die beiden kürzlich in Paris versteigerten Brustbilder aus der Sammlung Jos. R. v. Lippmann (v. d. J. 1635 und 1640), welche die Leser dem in unserer heutigen Nummer enthaltenen Auktionsberichte beigegeben finden, und zwar in der kleinen, als Doppelporträt behandelten Radirung, welche Unger für den Auktionskatalog anfertigte; dann das kleine männliche Brustbild (v. J. 1625), welches mit der Galerie Suermondt nach Berlin gekommen ist; die ebendort befindliche vielbesprochene „Hille Bobbe", deren früher von uns veröffentlichte Reproduktion durch Leopold Flameng mit Unger's Wiedergabe zu interessantem Vergleiche herausfordert; ferner die junge Dame (Kniestück) der Galerie Pereire, jetzt bei Herrn Gustav R. v. Epstein in Wien; dann der „Lachende Trinker" im Amsterdamer Trippenhuis, mit „einem jener feinen grünen Römer in der Hand, welche wir Liebhaber jetzt so gern besitzen"; endlich das Kapitalstück der Galerie Liechtenstein in Wien, der Kriegsmann in ganzer Figur, den wir den Lesern zu dem vorliegenden Aufsatz in Unger's Radirung vorführen.

„In Deutschland" — so durfte Bürger noch 1868 spöttisch bemerken*) — „oder doch wenigstens in Wien scheint man Frans Hals nicht eben sehr gut zu kennen; denn in der glänzenden Galerie Liechtenstein geht eines seiner schönsten und bedeutendsten Porträts unter dem Namen des van der Helst!" — Das ist nun freilich seitdem anders geworden; die bereits von Waagen (Kunstdenkm. in Wien, I, 271) vorgenommene Umtaufe mußte allgemeine Zustimmung finden, und auch der neue Katalog der Galerie (von Jakob Falke) setzte Frans Hals bei diesem seinem vielleicht herrlichsten männlichen Einzelporträt wieder in sein Recht ein. Zugleich aber hat der Katalog auch die vor einigen Jahren aufgetauchte Bezeichnung der dargestellten Persönlichkeit als „Willem van Heythuysen, Bürger von Harlem" acceptirt. An diese Benennung möchte ich ein Fragezeichen knüpfen.

Wir haben drei sichere Bildnisse des Herrn Willem van Heythuysen. Das erste, nach welchem die anderen beiden bestimmt werden konnten, entdeckte Vosmaer in der Stiftung des Dargestellten, dem Hofje van Heythuysen zu Harlem. Dort hängt es im sogenannten Regentenzimmer, zum ewigen Andenken an den edlen Herrn, der hier so mildthätig für die armen Pfründnerinnen sorgte. Eine Wiederholung davon ist aus der Sammlung van Brienen 1865 in die Galerie Rothschild zu Paris übergegangen. Auf diesen beiden kleinen Bildern sehen wir Heythuysen in ganzer Figur, wie er, das eine Bein über dem Knie des anderen, eine Reitgerte in beiden Händen, sich zurückgelehnt in seinem Stuhl schaukelte. „Mit dem hochrothen, mit Knebel- und Zwickelbart versehenen Gesichte sieht er euch lachend an, völlig zufrieden mit sich selbst und der Welt, welche ihm günstig war und in der er gewiß nicht nach Ideen und Idealen strebte." Dazu kommt drittens das kleine ovale Brustbild in der Sammlung Double zu Paris, welches J. Jacquemart zu Bürger's vorhin citirtem Aufsatz in der Gazette (1868) meisterhaft radirt hat: ein breites, von mächtigem Schlapphut beschattetes Antlitz, das uns heiter behäbig in die Augen schaut.

Wenn dies aber der echte Willem van Heythuysen ist, dann kann das Bild in der Liechtenstein'schen Galerie unmöglich dieselbe Persönlichkeit vorstellen: um so weniger, als es sich hier unzweifelhaft um ein Bild aus derselben Zeit, d. h. aus den Jahren um 1635, der Blüthezeit des Meisters handelt. An Stelle des vollen, rothen Gesichts mit den dunklen, buschigen Augenbrauen und dem fröhlich lächelnden Ausdruck haben wir hier einen Mann vor uns, der, in Gestalt und Gesichtsformen von mäßiger Fülle, mehr soldatischen Ernst und gebieterische Vor-

*) Gazette des Beaux-Arts, XXIV, 441.

nehmheit als lässiges Behagen und sorglosen Frohsinn athmet. Von dem breiten, schmunzelnden Antlitz, wie es in Jacquemart's Radirung vorliegt, findet sich hier keine Spur. Die Benennung des Liechtenstein'schen Porträts muß also wohl wieder fallen gelassen werden.

Das Bild als solches ist, wie gesagt, nicht hoch genug zu schätzen. In Lebendigkeit und Kraft des Ausdrucks, in selbstvergessener Freiheit und Sicherheit des Vortrages zeigt es uns den Meister auf der vollen Höhe seiner Kunst. Die ganz in Schwarz gekleidete Gestalt, mit dem zierlichen Spitzenschmuck an Kragen und Manschetten und dem goldgestickten Gurt und Besatz der Kniebänder, hebt sich zugleich elegant und würdevoll von der violetten Draperie des Hintergrundes ab. Zur Linken sieht man in einen Park hinaus, in dessen Laubengängen wir einige kleine Figuren bemerken. Auf den Boden sind Rosen hingestreut: ähnlich jenen Blumen, welche Velazquez mit spielender Hand, wie eine unbewußt dem eigenen Genius dargebrachte Huldigung, seinen Porträts beizugeben liebte.

Außer den besprochenen Einzelporträts enthält die Schlußabtheilung des Vosmaer'schen Werkes noch das schöne Doppelbildniß von Frans Hals und seiner zweiten Gemahlin, Lysbeth Reyniers, im Museum zu Amsterdam; ferner das ebendaselbst befindliche große Schützenstück v. J. 1637, und endlich das neuerdings als Werk des Frans Hals in Zweifel gezogene, aber von Vosmaer mit guten Gründen ihm zurückgegebene „Lustige Trio" der Galerie Suermondt im Museum zu Berlin. Die Radirung nach diesem Bilde, das in des Meisters frühere Zeit fällt, gehört an Treue der Zeichnung und farbiger Wirkung zu W. Unger's glänzendsten Leistungen.

Am Schlusse seines Textes bringt Vosmaer das wachsende Verständniß für die Werke des Frans Hals mit der Rückkehr unseres Sinnes zu den Schöpfungen einer kräftigen, ursprünglichen Kunst in Zusammenhang. „Fortwährend getrieben von dem Verlangen, die Wahrheit und das Leben immer näher an ihren Quellen zu sehen, spüren unser Verstand und unsere Phantasie dem menschlichen Geist so weit wie möglich nach, und je näher seine Erzeugnisse den Quellen der Inspiration sind, je frischer und kräftiger wir sie aus denselben hervorkommen sehen, desto lieber sind sie uns." In diesem Sinne verehrt Vosmaer seinen großen vaterländischen Meister als einen Born der Wahrheit und freien Menschlichkeit. In demselben Sinne schätzen auch wir sein und des mit ihm verbundenen Künstlers Werk, das uns von der heiteren, gemüthlichen Kunst Althollands ein unverfälschtes, lebensfrisches Bild entrollt.

C. v. Lützow.

Notizen.

Die Künstlerfamilie Knop. Seitdem ich in dieser Zeitschrift den Nachweis geführt habe, daß der berühmte Plattner und Goldschmied Heinrich Knopf, welchen Hermann Hettner als den Meister der im königlichen Museum zu Dresden befindlichen Prachtrüstung des Kurfürsten Christian II. von Sachsen erkannte, wohl keiner andern, als der Künstlerfamilie Knop zu Münster entstammte, begegneten mir theils in archivalischen, theils in anderen Geschichtsquellen mehrere Nachrichten über die Knop's, die einer nachträglichen Publication nicht unwerth erscheinen möchten; außerdem, daß sie uns weitere Einblicke in die äußeren Lebensverhältnisse einer verdienten und berühmten Künstlerfamilie gewähren, beweisen sie insbesondere, daß namentlich David, vielleicht Heinrichs Vater, ansehnliche Reichthümer besaß, die ihm, wie man wohl zunächst vermuthen darf, aus den selbst bei den Italienern geschätzten Leistungen seines Kunsthandwerks zugeflossen waren und ihn in den Stand setzten, seinen Kindern eine umfassendere Ausbildung angedeihen zu lassen, als sie der Wohnort und die herkömmlichen Zunfttraditionen zu bieten vermochten.

Die Knop's wohnten zu Münster [1]) in der der Ludgeri Laischaft und widmeten sich verschie-

1) Nach Hamelmann, Opera genealogico-historica, Lemgoviae 1711, p. 791, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts praeficitur Bernae in Stedingia Phrisia pastoratui Bernardus Knopius vir doctus als erster Prediger. Ob er aus Westfalen stammte oder ob die gleichnamigen Persönlichkeiten Westfalens aus Friesland, muß dahin gestellt bleiben.

F. Hals

denen Zweigen des Kunsthandwerks; so enthalten die handschriftlichen Rechnungen der Ludgeri-Kirche einen Posten zum Jahre 1592: „Item alß daß orgel geleverdt word, den beyden meysteren, alß M. Henrich Schoff und M. Hanß Knop gegeven 21 Rychsdaler, — ist der halbe teyl 24 marc. 6 ß." Was Hans an der Orgel gethan, oder welchen Theil der in Frage kommenden Kunst und Kunstgewerbe er betrieb, ist nicht weiter angegeben; da jedoch als Erbauer der Orgel mehrere Male der Meister Reynert Lampeler genannt, das Bemalen derselben, die Aufstellung der Gerüste und die Eisenarbeiten je auf den Namen anderer Meister zurückgeführt werden, so dürfte der Antheil von Hans sich auf die Anfertigung des kunstreichen Gehäuses erstrecken, sein Geschäft also das der Kleinschnitzlerei gewesen sein. Dafür spricht auch die nicht unbedeutende Summe, welche ihm und seinem Compagnon Schoff ausgezahlt wird.

Im Munde älterer Leute hat sich weiterhin offenbar ihres mehr als humoristischen Inhalts wegen eine Inschrift eines längst verschwundenen Grabsteines der Ludgeri-Kirche erhalten, die etwa lautete: „Hier liegt de mester Knop tüsschen sine beiden Knoplöcker." Welchen Meister sie betrifft und welches Gewerbe er betrieben, darüber schweigt die Erinnerung — wollen wir indeß dem Grabsteine kein Alter von mehreren hundert Jahren beimessen, so hätte sich hier die Familie bis über die Zeiten des sechzehnten Jahrhunderts erhalten und zwar als eine angesehene; denn nur die ersten Familien der Kirchspiele konnten sich, wie die Rechnungen ergeben, den Luxus eines Leichensteines, der namentlich im siebzehnten Jahrhundert Mode wurde, angedeihen lassen.

Der Aelteste des Namens, der Goldschmied David, besaß ein Vermögen, so daß er dem Landadel ansehnliche Summen vorschießen konnte, wie folgende Urkunde eines Privatarchivs beweist:

„Freidach von Laer zu Genege und Margaretha von den Berge Eheleute beurkunden, daß sie, nachdem ihnen der ehrbare David Knoip, Goldschmied, und Catharina seine Frau, Bürger der Stadt Münster, 1800 gute Reichs- oder Kreissilberthaler gegen einen aus zwei Bauernhöfen aufzubringenden Jahreszins von 108 Thalern vorgestreckt hätten, den Johan zu Beverförde zu Werrins (bei Hamm) für die Bürgschaft, die er deshalb mit Goswin von Raisfeldt geleistet habe, schadlos halten und auch das Siegel, so er dem Hauptschuldschein mitangehängt, innerhalb zweier Jahre nach datum des Briefes wieder zu seinen Händen stellen wollen. D. 1573 $^{27}/_{11}$."

An der Pergamenturkunde sind das Siegel des Fr. v. Laer in grünem Wachs und die Namensunterschrift seiner Frau noch wohl erhalten.

Daß der berühmte Plattner Heinrich Knop, obwohl die Familie in behaglichen Verhältnissen lebte, sie verließ und anscheinend gegen 1604 nach Nürnberg zog, ist nicht so auffallend, wie man zunächst wähnt. Reiche, kostbare Arbeiten, wie die seinigen, fanden zu Münster jedenfalls kein entsprechendes Absatzgebiet mehr; denn seitdem Holland seine staatliche Selbständigkeit anbahnte, schlossen sich dessen Grenzen immer fester gegen Westfalen ab, und dieses Land, das vordem mit den deutschen Niederlanden einen wohlthuenden und regen Kulturverkehr unterhalten hatte, wurde nun, wo die deutschen Grenzen sich nach Osten verrückten, Grenzland, Münster Grenzstadt. Der Wechselverkehr zwischen beiden Nachbarländern erkaltete und schlug schon bald in ein abstoßendes, feindliches Verhältniß um, zumal da auch die konfessionellen Verhältnisse sich allmählich hier ganz anders gestalteten wie dort. Schon seit dem Ende der sechziger Jahre hatte Westfalen von den Kriegsunruhen der Niederländer Unsägliches zu leiden, indem theils die Holländer als konfessionelle Feinde, theils die Spanier mit der lediglich Rücksicht auf Raub und Verwüstung das Westfalenland in unablässigen Einfällen von Westen bis Osten durchzogen und heimsuchten, wie später die übrigen deutschen Territorien die Heeressäulen des dreißigjährigen Krieges. „Von diessem dem niederländischen) krege, sagt die Chronik [1]), ist dem stifft Münster und allen umbliegenden stedden groes jammer und ehlende erstanden"; Handel und Verkehr stockten, die Bauernhöfe, Dörfer und kleinen Burgsitze wurden beraubt oder niedergebrannt, die Städte mit Brandschatzungen und anderen Lasten heimgesucht — und diese Bedrängnisse und Unruhen erneuerten sich wieder und wieder über dreißig Jahre hindurch.

Sie erklären uns auch, weshalb der Boden westfälischer Kunst, welcher noch mehrere Jahrzehnte vorher Meister wie einen Bocholt, Meckenen und Aldegrever trug, in der zweiten Hälfte

1) Melchior Röchell in den Geschichtsquellen des Bisthums Münster III, 27.

des sechzehnten Jahrhunderts so erstarrte, daß Leonhart Thurneyster, der 1569 vom Süden nach Münster kam, um seine Werke zu drucken, hier für die bildliche Ausstattung derselben zwar geschickte Zeichner, aber keinen Kupferstecher und Formenschneider mehr antraf [1]), und daß reiche Adelige, wie Caspar von Fürstenberg [2]), behufs einer kunstreichen Ausstattung ihrer Schlösser, schon mehrfach Künstler von Frankfurt und Köln heranziehen mußten. Und wenn Münster in der Zeit des dreißigjährigen Krieges wieder bedeutsame Kunstleistungen, zumal in der Architektur, hervorbringt [3]), so hat das gleichfalls seinen politischen Grund, insofern diese Stadt schon der Lage wegen den Schrecknissen des Krieges, die das mittlere Deutschland zu erleiden hatte, entrückt und der Sammelpunkt der Gesandten und jedenfalls auch reicher Flüchtlinge war.

Die Hauptstadt und Umgegend, mit Ausnahme der nördlichen Striche, konnten sich nun wieder erholen von den Wunden, welche der spanisch-niederländische Krieg geschlagen, und theilweise entschädigen für den Verkehrsverlust, den die Sonderung Hollands zur Folge gehabt hatte. Namentlich die letztere mochte das Augenmerk eines Künstlers, wie Heinrich Knop, mehr und mehr nach der Mitte Deutschlands richten, wo eine regere Nachfrage nach kostbaren Werken war und wo die Bestellungen der Höfe eher einliefen, als nach einer abseits gelegenen Stadt.

Um 1600 gab es übrigens zu Münster und im nordwestlichen Deutschland noch kunstfertige Hände genug, um den Lokalbedarf zu befriedigen, und selbst diese hatten, je mehr der allgemeine Wohlstand sank, weniger für die Kirchen oder das Bürgerthum zu arbeiten, als für die kleinen Höfe und Adelssitze. Welche Vortheile versprach dagegen Nürnberg mit einer centralen Lage, einem weitverzweigten Handelsnetze, mit vielen fruchtbaren Buchdruckereien und einer von altersher blühenden Kunstübung!

Konnte ich früher schon angeben, die Familie Knop zu Münster sei wohl erst mit David angesiedelt, da sie hier früher in keinem Namen auftaucht, so möchte ich jetzt die Vermuthung aussprechen, sie wäre aus Holland eingewandert. Nach Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei [4]) wohnte auch zu Middelburg ein Goldschmied Cnoop, dessen Tochter in Brügge Gerard David heirathete. Bringt man noch die vielfachen Kultur- und Kunstbeziehungen, welche seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts Westfalen (zumal Münster) und Holland und bald darauf ebenso Belgien verbanden [5]), in Anschlag, so möchte es begründet erscheinen, bei David Knop — die Verschiedenheit der Namen bedingen hier offenbar die lokalen Idiome — eine nähere oder entferntere Verwandtschaft mit der gleichnamigen Künstlerfamilie in Holland vorauszusetzen. Persönliche Beziehungen oder die Kunstaufträge, welche seit 1461 [6]) unmittelbar von Westfalen in die Niederlande gingen, haben vielleicht den Goldschmied Knop nach Münster gezogen, allerdings erst, seitdem er sich in Italien weidlich mit seinem schönen Kunstberufe vertraut gemacht hatte.

J. B. Nordhoff.

Die „grünen" Rembrandt's des Herrn W. Bode. Herr W. Bode hat in einer Notiz des 4. Heftes der Zeitschrift eine von mir im letzten Hefte des vorigen Jahrganges ausgesprochene Ansicht über die Jugendbilder Rembrandt's, als mit den Resultaten der bisherigen Forschungen im Widerspruche stehend, zu widerlegen für gut befunden. Die Sache lohnt näher im Lichte betrachtet zu werden. — Ich habe behauptet, daß weder das Bild im Haag noch das Bild in Nürnberg von Rembrandt's Hand sei, da dieser dem eigenthümlich grünen Tone in den Licht-

1) Vgl. dessen Tagebücher, herausgegeben von Pieler 1873, S. 183 ff.

2) C. Becker in der westfälischen Zeitschrift für Geschichte und Alterthumskunde I, 244–247.

3) Vgl meine kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen 1873, S. 27, 58. Separatabdruck aus Heft LIII der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande.

4) Bearbeitet von A. Springer, 1875, S. 339.

5) Vgl meine Denkwürdigkeiten aus dem Münster. Humanismus 1874, S. 118, 130; meine kunstgeschichtl. Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen 1873, S. 16, 45; Pick's Monatsschrift für rheinisch westfälische Geschichtsforschung (1875) I, 167 ff.

6) Meine kunstgeschichtl. Beziehungen S. 18, 47.

partien beider Bilder stets fremd geblieben ist. — Dagegen erklärt Herr W. Bode p. 125 wörtlich: „Das Resultat der bisherigen Forschungen in dieser Richtung war: der eigenthümlich „grüne Ton ist für die frühen Werke „Rembrandt's charakteristisch; er findet sich unter anderen „auch in den beiden kleinen Selbstporträts des Meisters in Nürnberg und im Haag, sowie in „zwei anderen ganz ähnlichen Bildnissen des Künstlers in der Galerie zu Kassel (Nr. 361 „und zu Gotha (IV. Nr. 5). Letzteres trägt das bekannte echte Monogramm des Meisters „und die Jahreszahl 1629; mit demselben echten Monogramme ist auch das Nürnberger „Bildchen bezeichnet!" Dies sind, nach den Worten des Herrn W. Bode, die „Resultate der bisherigen Forschungen", mit welchen meine Behauptung allerdings im Widerspruche steht. — Ich wäre Herrn W. Bode sehr zu Danke verpflichtet gewesen, wenn er mir auch mitgetheilt hätte, wo diese sogenannten „Resultate der bisherigen Forschungen" niedergelegt sind, und wo

es konstatirt ist, daß Rembrandt grün gewesen ist? Vosmaer weiß von diesem grünen „für die frühen Werke Rembrandt's charakteristischen Tone" kein Wort, und Herr W. Bode selbst hatte noch im Jahre 1870 ebenso wenig Kenntniß von diesem, als er Kenntniß hatte von der Existenz des Nürnberger Bildes; denn er hätte gewiß nicht versäumt, uns beides bereits in jenem 20 Seiten langen Artikel der Zeitschrift mitzutheilen, in welchem er sich des Längeren über das Werk von Vosmaer, über diesem unbekannt gebliebene Rembrandtbilder rc. rc. erging. Aber damals (Zeitschrift. 1870. p. 175 rc.) wußte Herr W. Bode nur von den Bildern im Haag, in Kassel und Gotha zu erzählen; von einem vierten, dem jetzt in Rede stehenden Nürnberger Bilde, wußte Herr W. Bode damals noch nichts; damals also war dieses Bild noch kein Resultat der Forschung, zu welchem es Herr W. Bode nun ohne Weiteres avanciren läßt. Ich will ihm daraus keinen Vorwurf machen, aber bemerken muß ich, daß es erstaunlich ist, wie rasch so ein Bild heute Karriere macht. — Herr W. Bode sagt ferner: daß das Nürnberger Bild mit dem echten Monogramme bezeichnet sei. — Ich habe dieses Bild genau angesehen, habe aber weder ein echtes noch ein unechtes Monogramm darauf entdecken können. — Aber das will gar nichts sagen. Herr W. Bode hat das echte Monogramm gesehen. — Gut. — Wir werden darauf zurückkommen. Wie steht es dann mit dem Bilde im Haag? Will Herr W. Bode den Beweis führen, daß Rembrandt sich selbst kopirt habe? — Herr W. Bode sagt,

daß dies ebenfalls ein echtes Selbstporträt Rembrandt's sei. Möglich; — daß aber beide Bilder, das im Haag und das in Nürnberg Wiederholungen sind, davon kann sich Jedermann durch einen Vergleich des vorstehenden, nach dem Nürnberger Bilde gezeichneten Holzschnittes mit der erst vor wenigen Wochen im Braun'schen Verlage erschienenen ausgezeichneten Photographie des Haager Bildes selbst ein Urtheil bilden.

Was nun die von Herrn W. Bode behauptete Echtheit des Haager Bildes betrifft, so erlaube ich mir dagegen eine Autorität zu citiren, die Herr W. Bode in diesem Falle ebenso gut anerkennen wird wie ich, — und die, nach sehr genauer Untersuchung dieses Bildes, in der Beurtheilung desselben mit einer Vorsicht zu Werke ging, in welcher die Zweifel an der Echtheit hinreichend zum Ausdruck gelangen. Herr W. Bürger sagt (Amsterdam et la Haye p. 210), nachdem er sich mit einigen „peut-être" über die etwaige Zeit der Entstehung den Rücken gedeckt hat, daß dieses Bild: „dans une gamme de vert marmoréen assez étrangère à Rembrandt" gehalten sei, und erklärt: „je la tiens pour Rembrandt, mais je n'en ai jamais vu qu'une autre de cette manière-là — un portrait — dans la collection van Brienen." Also nur noch ein einziges Bild in diesem Tone hat W. Bürger gesehen! — Herr W. Bode erwähnt ferner eine Handzeichnung im British Museum, die, wie es ihm scheint, eine Studie zu dem Kasseler Selbstbildnisse gewesen. — Daran zweifle ich ebenso wenig wie an der Echtheit des Kasseler Bildes; ich habe aber auch diese „gamme de vert marmoréen" der Bilder im Haag und in Nürnberg in dem Kasseler Bilde nicht entdecken können, und wenn Herr W. Bode dieses Bild mit den beiden genannten „ganz ähnlich" bezeichnet, wie er dies in der oben citirten Stelle gethan, so muß ich ihm, zu meinem großen Bedauern, erklären, daß das Bild in Kassel (Nr. 361) mit den Bildern im Haag und Nürnberg nicht die geringste Aehnlichkeit aufweist, weder im Gegenstande noch in der Behandlung, noch in der Farbe, am allerwenigsten aber im Tone. Das Bild in Gotha (IV. Nr. 5) habe ich nicht gesehen, aber Herr Vosmaer beschreibt es in seinem Werke zweimal (p. 37 und p. 133) genau, und bemerkt auf p. 37 ausdrücklich: „le joli petit morceau est d'une touche légère et dans un ton brun fauve transparent." — Ich zweifle, daß irgend Jemand dieses **„brun fauve"** mit **„grün"** übersetzen wird. — Herr W. Bode räth mir ferner, mich mit der Rembrandt-Literatur vertraut zu machen, und ich bin ihm für diesen Rath dankbar. Ich habe auch den Nürnberger Rembrandt neuerdings in der Literatur gesucht, habe dieses Bild aber, außer im Bädeker, nirgends erwähnt gefunden; und doch kann ich mir nicht denken, daß Herr W. Bode den Bädeker als zur Rembrandt-Literatur gehörig betrachtet. Es sind demnach die **„Resultate der bisherigen Forschungen"** folgende:

1) Den, nach Herrn W. Bode, für die frühen Werke Rembrandt's charakteristischen grünen Ton nennt W. Bürger: „assez étrangère" für Rembrandt; Vosmaer kennt ihn gar nicht, und Herr W. Bode wußte im Jahre 1870 ebenfalls nichts von ihm.

2) Das Bild in Nürnberg, in welchem sich sonach dieser für die Rembrandtforschung der Zukunft gesicherte grüne Ton findet, ist nirgends erwähnt, nirgends beschrieben, kann also überhaupt kein Resultat der Rembrandtforschung sein, wie dies Herr W. Bode behauptet.

3) Das Bild im Haag ist seit Anfang dieses Jahrhunderts angezweifelt, von W. Bürger mit der größten Reserve behandelt und bezeichnet worden und kann als ein sicheres Werk Rembrandt's so lange nicht betrachtet werden, bis diese Manier konstatirt sein wird.

4) Das kleine Bild in Kassel ist nichts weniger als ähnlich den Bildern im Haag und Nürnberg, es hat nicht ein Atom von jenem grünen Tone der beiden genannten Bilder, ungeachtet dessen aber ist seine Echtheit niemals bezweifelt worden.

5) Das Bild in Gotha ist den beiden Bildern im Haag und Nürnberg ebenso wenig ähnlich wie jenes in Kassel; Vosmaer beschreibt es genau, nennt es: „brun fauve" im Tone, was zu deutsch mit Bestimmtheit nicht „grün" bedeutet.

Dies sind sonach die Resultate der Forschung über die grünen Rembrandt's des Herrn W. Bode, oder, um es mit anderen Worten zu sagen: es giebt noch überhaupt keine Resultate über die Jugendbilder Rembrandt's. Die ganze Wissenschaft beschränkt sich auf die Kenntniß von der Existenz einer Anzahl Bilder, von welchen die einen mit mehr, die anderen mit weniger Recht der Jugendzeit Rembrandt's zugeschrieben werden; eine Phrase aber, mit welcher sich ein Bild bestimmt als der Jugend Rembrandt's gehörig charakterisiren ließe — ist noch nicht erfunden.

Alfred von Wurzbach.

Masaccio und Masolino

in der

Brancacci-Kapelle.

Mit Illustrationen

Die gelehrten Herausgeber des Vasari-Lemonnier behaupten, daß es vielleicht in der ganzen neueren Kunstgeschichte keine wichtigere Frage gebe, als die nach den Fresken der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche zu Florenz; und sie dürften damit kaum auf Widerspruch stoßen. Denn diese Wandgemälde sind in der That die Quelle des großen modernen Stiles in der italienischen Kunst geworden; sie waren die hohe Schule für alle folgenden Meister, auch die größten und berühmtesten nicht ausgenommen.

Man knüpft die Epoche der Wiedergeburt der Kunst gemeiniglich an jene Konkurrenz um die Bronzethüren am Baptisterium zu Florenz, veranstaltet im Jahre 1401. Diese Preisbewerbung gilt sozusagen selbst als die eherne Pforte, durch welche die italienische Renaissance ihren Einzug hielt; und voran schreiten die wohlbekannten ehrwürdigen Gestalten eines Lorenzo Ghiberti — des Siegers, des Dombaumeisters Filippo Brunelleschi und des gewaltigen Bildners Donatello. Es sind große Meister in Stein und Erz, welche der Plastik und der Baukunst neue Gesetze gaben. Aber wo bleibt der Maler?

Die Malerei ist doch vor Allem die Kunst des modernen Zeitalters. In ihr gipfelt alle Gestaltungskraft der Renaissance. Selbst ein Michelangelo, der doch kein Maler sein wollte, hat vornehmlich als solcher geglänzt; seine Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle überbieten an Bedeutung und Geschmack selbst seine stolzesten Skulpturen. Auch nur in der Malerei darf sich die Renaissance rühmen, alle früheren Kunstperioden weitaus verdunkelt zu haben, denn in der Plastik behält leicht das klassische Alterthum, in der Architektur selbst das Mittelalter die Palme vor ihr.

Allerdings gehen ja die drei Künste stets innig verbunden zusammen, und was die eine erstrebt, kommt auch den beiden anderen zu statten. Immer aber muß doch der Genius eines Meisters die Konsequenzen ziehen, den ersten schwersten Schritt thun. Nachdem ein Jahrhundert verflossen war, seit der Geist des großen Giotto die alten Fesseln gelockert hatte, galt es nun diese Fesseln vollends zu sprengen und dem nun folgenden neuen Jahrhunderte die Bahn einer beispiellosen Entwickelung zu ebnen. Und darum fragen wir so eifrig nach dem Maler, welcher diesen ersten schweren Schritt gethan und dadurch den großen Stil der modernen italienischen Malerei geschaffen hat?

Seltsam und schier unglaublich klingt die Antwort: Er ward in dem Jahre jener denkwürdigen Preisbewerbung 1401 geboren und 27 Jahre später sank er bereits in's Grab. Er hatte kaum Zeit berühmt zu werden; nur wie ein schwanker Schatten streift seine Persönlichkeit die Geschichte; zehn Jahre kürzer war sein Dasein, als das des

großen Raffael — und doch hatte er die Zeit, das Gewaltigste zu vollbringen. Und dieser Mann — nein, dieser Jüngling ist es, um dessenwillen seit mehreren Jahren ein gelehrter Streit tobt.[1] Da aber diese Streitfrage in der Zeitschrift für bildende Kunst noch nicht eingehender erörtert wurde, sei es mir gestattet, für minder eingeweihte Leser deutlicher zu sein.

Im ersten Viertel des XV. Jahrhunderts lebten zu Florenz zwei Maler, beide auf den Namen Thomas getauft, florentinisch abgekürzt Maso. Der ältere war Tommaso, Sohn des Anstreichers Cristofano Fini, 1383 auf 1384 geboren. Wegen seiner kleinen Gestalt oder wegen seiner Liebenswürdigkeit, oder aber wegen seiner zierlichen Malweise nannte man ihn gemeinhin mit der Verkleinerungs- oder Koseform seines Namens Masolino. Er soll ein Schüler des mehr durch seine Reise nach Spanien als durch seine Werke bekannten Gherardo Starnina gewesen sein. Erst im Jahre 1423 wird er in die Zunft der Aerzte und Apotheker, zu welcher die Maler in Florenz gehörten, aufgenommen; und dieser Umstand läßt schon darauf schließen, daß er zumeist auswärts an fremden Orten beschäftigt war. Wirklich finden wir ihn in den zwanziger Jahren zu Castiglione d' Olona bei Varese in der Lombardei beschäftigt; er nennt sich daselbst „Masolinus de Florentia" auf den Malereien in der 1420—1428 erbauten, schon 1425 geweihten Collegiatkirche. In den dreißiger Jahren hat er dann offenbar auch die Taufkirche nebenan mit Fresken geschmückt. Es geschah dies im Auftrage seines Gönners des Kardinals Branda Castiglione, des Erbauers jener Kirche. Der Kardinal seinerseits stand in hoher Gunst beim Könige Sigismund, der ihn zum Grafen von Vesprim ernannt hatte, und seit 1421 war er Legat an seinem Hofe in Ungarn. Durch ihn vielleicht kam nun auch Masolino dahin in die Dienste eines mächtig emporgediehenen Landsmannes. Filippo Scolari aus einer verbannten florentinischen Ghibellinenfamilie hatte sich von einem Kaufmannslehrlinge zum Obergespann von Temesvar aufgeschwungen. Als Feldherr in Oberitalien und als Türkensieger hatte er unermeßliche Reichthümer und die Gunst Sigismund's erworben. In Florenz wußte man davon Wunder zu erzählen. Der ehemalige Mitbürger und nachmalige Obergespann Filippo ward daselbst unter dem Namen „Pippo Spano" eine populäre Figur. Noch sieht man im Bargello zu Florenz das riesige gespreizte Bildniß des Haudegens, wie es der wilde Andrea del Castagno an die Wand seiner Villa gemalt hat. Pippo Spano ließ sich nun zu Stuhlweißenburg auch eine Grabkapelle herrichten, mit deren Ausschmückung die besten florentinischen Künstler beschäftigt sein sollten. Er starb 1426 und im folgenden Jahre erklärt Masolino's Vater im Kataster, daß sein Sohn abwesend sei in Ungarn und daselbst ganze 360 Gulden von den Erben Pippo's zu fordern habe. Er muß demgemäß umfassende Arbeiten in Ungarn ausgeführt haben, von denen leider die Türkenverheerungen nichts übrig gelassen haben. Im Jahre 1447 am **18. Oktober ward Masolino mit Ehren im Dome von Florenz begraben.**

Ganz anders lautet, was wir von seinem jüngeren Namensbruder wissen. Dieser war der Sohn eines Notars, des Ser Giovanni di Simone Guidi aus Castell San

[1] Die Literatur findet sich gut zusammengestellt bei K. Wörmann, Masaccio, in Kunst und Künstler, Leipzig 1875. S. 25. Auf die Kenntnißnahme der neuen Monographie von F. G. Knudtzon mußte auch ich verzichten, da ich des Dänischen nicht mächtig bin. Zur Castiglione d' Olona trage ich nach: Francesco Peluso, La chiesa di Castiglione e le opere d'arte che contiene, Milano 1874; mit Abbildungen in Holzschnitt.

Giovanni im Arnothale. Seine Familie, welche auch den Namen Scheggia führte, hatte in dem kleinen Orte ein Besitzthum, und der Knabe scheint auch dort seine ersten Jahre verlebt zu haben. Im Jahre 1401 am 21. December — dem Tage des heil. Thomas — war er geboren worden und darum hatte man ihn auf den Namen Tommaso getauft. Er ward vermuthlich ein Schüler des Masolino und wohl zur Unterscheidung von diesem nannte man ihn Masaccio, eine Form, welche im Gegensatze zu jenem Diminutivum so viel bedeutet wie: der große, der ungeschlachte Thomas. Ja diese Endung „accio" schließt wohl gar eine ungünstige Nebenbedeutung ein, so daß Vasari für nöthig findet, ihn zu vertheidigen, daß er nicht etwa lasterhaft gewesen sei; im Gegentheile sei er die Herzensgüte selbst gewesen und stets bereit, Anderen hilfreich und gefällig zu sein. Aber er war von einer seltsamen Gemüthsart, achtlos und in sich versunken, wie einer, dessen ganzes Sinnen und Trachten allein auf die Kunst gerichtet ist und der sich daher wenig um seine eigenen und noch weniger um die Angelegenheiten Anderer kümmert. Er mochte sich eben nicht mit den kleinen Sorgen des Daseins befassen, er vernachlässigte seine Kleidung und versäumte es, von seinen Schuldnern Geld einzutreiben, außer wenn er selbst schon in der äußersten Noth war, so berichtet Vasari. Und darum verlachten ihn die klugen Leute und nannten ihn unpraktisch, einen Hans den Träumer, den Masaccio! Er aber hat den Spottnamen in einen Ruhmestitel verwandelt.

Eigenthümlicherweise erscheint Masaccio in die Rolle der Aerzte und Apotheker bereits am 7. Januar 1421, also zwei Jahre früher als sein Meister Masolino, eingetragen, und zwei Jahre später erscheint er auch in den Listen der Malergenossenschaft von St. Lucas als: Maso di Ser Giovanni da Castello San Giovanni. Kurz zuvor im Jahre 1422 war nach einer mehr als hundertjährigen Baugeschichte die Einweihung der Karmeliterkirche zu Florenz erfolgt[1]. Dort hatte bereits Gherardo Starnina eine ganze Kapelle ausgemalt — sein leider zerstörtes Hauptwerk — und dort erhielten nun die beiden Thomas, der Meister und der Schüler, ihre denkwürdigsten Aufträge. Zunächst malte jeder wie zur Probe eine Apostelfigur an die Wand: Masolino den heiligen Petrus, Masaccio den heiligen Paulus. Beide sind leider im Jahre 1675 bei Erbauung der Kapelle Corsini vernichtet worden. Aber Vasari schildert uns den Paulus Masaccio's mit überzeugenden Worten. Er hatte in ihm einen damaligen Würdenträger der Republik abgebildet, mit so packender Lebenswahrheit (una terribilità tanto grande), daß der Figur nur die Sprache zu fehlen schien, und wer den heil. Paulus nicht kannte, der konnte — so fährt Vasari fort — hier jenen Adel der römischen Bildung, verbunden mit der unbeugsamen, allein auf die Dinge des Glaubens gerichteten Kraft des Geistes, schauen. Dabei zeigte er eine bis dahin unerhörte Meisterschaft in der Verkürzung der Formen. Er war es, der zuerst jene alte Manier, nach welcher die Figuren auf den Fußspitzen schwebten, aufgab und sie im Bilde festen Fuß fassen ließ. Deutlicher noch als in jenem Paulus zeigte er dies auch in einem anderen Wandgemälde, in welchem er den Akt der Klostereinweihung darstellte mit vielen Bildnissen, darunter seine Lehrmeister Brunelleschi, Donatello und Masolino. Auch dieses große Gemälde ist längst verschwunden.

Dafür sind uns in einem anderen Raume der Kirche Sta. Maria del Carmine noch echte Werke von Masaccio erhalten. Es ist die Kapelle der Familie Brancacci. Mit Ehrfurcht betreten wir den Raum. Wenn unter allen Thaten der Menschen diejenigen auf

1) P. Santi Mattei, Ragionamento intorno all' antica chiesa del Carmine di Firenze. Firenze, A. Giuntini, 1869.

dem Gebiete des Geistes die ruhmwürdigsten sind, dann stehen wir hier an zwiefach geweihter Stelle. Hier waltet noch immer ein Genius, dessen Wirkung auf seine Zeitgenossen und auf alle Nachfahren ganz unberechenbar ist. Die Bilder, welche uns aus dem Dämmerlicht der Wände anblicken, sind die verbrieften Zeugnisse der größten Heldenthat, denn es giebt keine Befreiung der Geister ohne die Befreiung der sichtbaren Formen. Und diesen Theil des modernen Erlösungswerkes hat hier Masaccio vollbracht!

Ihm war es freilich nicht vergönnt, sein Wissen, seine Kunst, seine Leidenschaft in die Seelen gleichgestimmter Schüler fortzupflanzen. Aber seine wenigen Werke blieben lebendig auch nach seinem Tode, und sie verkündigten fortwährend die Gesetze eines neuen, großen Stiles. Dies ward alsbald erkannt und gilt seitdem als ausgemacht. Ein frühverstorbener Jüngling war der unmittelbare Lehrmeister ganzer Generationen. Die Brancacci-Kapelle ward die hohe Schule der italienischen Renaissance. Dahin pilgerten unaufgefordert alle großen Bildhauer und Maler, die nach ihm kamen, um sich zu üben und zu studiren, bis auf Vasari, der darüber berichtet. Und er zählt eine Reihe der herrlichen Namen auf, an ihrer Spitze Fra Giovanni da Fiesole — man hat darin einen Irrthum Vasari's vermuthet, weil ja Fra Beato Angelico um so viel älter gewesen sei als Masaccio; das aber ist ja das Schönste an diesem Künstlermönche, daß er noch in seinen alten Tagen zu lernen bereit war und sich bemühte, eine großartigere Formengebung in seine Malerei einzuführen — Zeugniß dafür seine Fresken in der Kapelle Nicolaus' V. im Vatican.

Und Vasari nennt weiter Fra Filippo, der noch als Knabe und schon in der Karmeliterkutte — der er nachmals wenig Ehre machte — auf Masaccio's Gerüsten umhergeklettert sein mag; dann dessen Sohn Filippino Lippi, der in der Folge die unfertig stehengebliebenen Malereien der Brancacci-Kapelle vollendet hat; Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verrocchio, Domenico Ghirlandajo — den Meister Michelangelo's, Sandro Botticelli, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino — den Lehrer Raffael's, Fra Bartolommeo di San Marco und Mariotto Albertinelli und den göttlichen (il divinissimo) Michelangelo Buonarroti. Ja Michelangelo trug sein Leben lang ein trauriges Denkzeichen an seine Studienzeit in der Brancacci-Kapelle, denn dort war es, wo ihm sein Mitschüler Torrigiani im Streite mit einem Faustschlage das Nasenbein zertrümmerte. Diese Verstümmelung ist auf die Charakterentwickelung Michelangelo's nicht ohne bestimmenden Einfluß geblieben, und Torrigiani hat seine herostratische Berühmtheit dadurch verdient, daß er sich vor Benvenuto Cellini noch als Greis des Bubenstreiches rühmte.

Vasari berichtet weiter: auch Raffael von Urbino habe hier die Anfänge seines schönen Stiles entlehnt; Francesco Granacci, Lorenzo di Credi, Ridolfo del Ghirlandajo, Andrea del Sarto, Rosso, Francia Bigio, Baccio Bandinelli u. a. m., überhaupt alle, welche sich in der Kunst ausbilden wollten, seien immer wieder in jene Kapelle gegangen, um dort an den Figuren Masaccio's die Vorschriften und Regeln eines guten Verfahrens zu lernen.

Nun hat aber nicht Masaccio allein die Wände der Brancacci-Kapelle bemalt, sondern zwei andere Meister haben neben, beziehungsweise vor und nach ihm an der Ausführung des Gemäldecyklus Antheil genommen; nämlich Masolino, der noch im Sommer 1425 in Florenz von der ältesten Bruderschaft bei Sta. Maria del Carmine eine kleine Arbeit bezahlt erhielt, und in der Folge Filippino Lippi.

Vasari weiß ziemlich genau darüber Bescheid. Mit einer geringfügigen und gar nicht zweifelhaften Vervollständigung seiner Nachrichten scheiden sich die Antheile der drei

Meister wie folgt, und wie ich es zugleich durch verschiedene Farbenbezeichnung nach heraldischem Brauche auf dem beifolgenden Schema der Kapelle anschaulich gemacht habe. Der Antheil des Masolino ist wie blau wagrecht, der des Masaccio wie roth senkrecht schraffirt, der des Filippino ist weiß geblieben.

Gegenstand der gesammten Darstellung ist vornehmlich die Legende des Apostels Petrus. Während Masaccio vermuthlich noch mit jenem Einweihungsbilde beschäftigt war, begann Masolino die Arbeit in der Brancacci-Kapelle; er malte in die Wölbung die vier Evangelisten und in die drei Lünetten der Schildbögen a) die Berufung der Apostel Petrus und Andreas, b) die Verleugnung des Herrn durch Petrus, c) die Jünger auf dem Schifflein im Sturme. Von diesen sämmtlichen obersten Malereien ist nichts mehr sichtbar, sie sind zerstört oder doch übertüncht. Ich habe die Felder weiß gelassen.

Schema der Brancacci-Kapelle.

Die weiter unten angebrachten Malereien sind ziemlich gut erhalten; sie bedecken die beiden Pilaster am Eingange in die Kapelle, die beiden Seitenwände und die Altarwand, welche zugleich das einzige, ziemlich schmale Fenster umfaßt. Die großen Felder der Seitenwände enthalten meist zwei, blos äußerlich mit einander verbundene Darstellungen. Von diesen gehören Masolino an:

1) Auf dem rechten Pilaster oben: Der Sündenfall — Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniß — steife, ziemlich leblose Akte, denen man das Schema des alten giottesken Stiles noch deutlich anmerkt.

An der Seitenwand rechts, vereinigt in ein Bild:

2) Petrus erweckt die Tabitha und 3) Die Heilung des Krüppels an der Tempelpforte durch Petrus und Johannes, ziemlich locker gefügte Kompositionen, zwischen denen zwei junge Stutzer in Modetracht als Lückenbüßer auftreten.

Sodann ging Masolino an die Bemalung der Fensterwand und lieferte noch links oben:

4) Die Predigt des heil. Petrus.

Hiermit gab er die Arbeit auf, aus uns unbekannten Gründen. Vielleicht ermüdete ihn die schlechte Beleuchtung der Fensterwand, vielleicht verdroß ihn der Triumph, den

sein Schüler Masaccio neben ihm feierte, vielleicht — und das dürfte das Wahrscheinlichste sein — fand er bei der ausgemachten Entlohnung nicht seine Rechnung und anderwärts besseren Verdienst.

Von Masaccio, der neben und nach ihm die Arbeit fortsetzte, stammen an der Fensterwand, oben:

5) Die Taufe durch S. Peter mit der berühmten Figur des frierenden Täuflings zur Rechten.

6) Petrus und Johannes auf dem Wege zum Tempel, durch ihren Schatten die herbeigeeilten Kranken heilend, eine Komposition von großartiger Einfachheit. Es liegt in der gelassenen Haltung des gerade herausschreitenden Petrus eine Majestät, daß man bei der Betrachtung glaubt, die Fanfaren zu hören, die sein Herannahen verkünden.

7) Petrus und Johannes Almosen spendend. Jener hier ein ehrwürdiger milder Greis gegenüber der reizendsten Mutter, die, mit einem Kinde auf dem Arme, von ihm beschenkt wird. Wie mannigfach belebt und charakterisirt sind auf diesen Bildern alle Nebenfiguren!

An den Pilaster links vom Eingange oben malte Masaccio:

8) Die Vertreibung der ersten Eltern aus dem Paradiese: die ersten vollkommen gebildeten, gut bewegten und zugleich beseelten nackten Figuren der modernen Malerei. Hundert Jahre später nahm ein Raffael keinen Anstand, dieselben in den Loggien des Vatikans einfach nachzuahmen.

Mit der oberen Hälfte der linken Seitenwand mag Masaccio seine Arbeit zwar begonnen haben. Doch begreift sie die großartigste der Kompositionen. Dieselbe zerfällt in drei Momente:

9) Jesus erscheint mit den Jüngern vor dem Thore von Kapernaum; der Zöllner heischt den Tribut, und der Herr, eine jugendliche, elastische Gestalt, gebietet Petrus, einen Fisch am Seegestade zu fangen, derselbe werde das Geldstück in seinem Munde tragen. Unnachahmlich ist an der trutzigen Gestalt Petri ausgedrückt, wie die Frage auf seinen Lippen verstummt und aller Zweifel untergeht in dem Entschlusse, zu gehorchen. Und links in der Ferne sehen wir bereits, wie er das Obergewand abgelegt hat und niedergekauert, das Gesicht von Anstrengung geröthet, sich bemüht, dem Fische den Stater aus dem Maule zu nehmen. Zur Rechten endlich erscheint Petrus wieder mit dem Zöllner und legt ihm die Münze in die Hand mit einem Nachdrucke, dem nur die Begierde des Empfängers die Wage hält. Den Hintergrund füllen Berge in duftiger Luftperspective; sie gleichen denen des Arnothales. Die Männergestalten jedoch, welche hier im Kreise so schlicht beisammenstehen, gehören keiner Zeit und keiner besonderen Oertlichkeit an. Sie stehen wohl ganz leibhaftig da in der heimischen Landschaft, aber gleichwohl sind sie die Helden einer Ewigkeit; denn der sie schuf, bewegt sich, wie kein zweiter, mit Sicherheit auf jener scharfen Kante, an welcher Naturwahrheit und Idealismus an einander grenzen und in einander übergehen. Der Begleiter Christi zur äußersten Rechten, der Jüngling mit dem stark gebräunten, entschlossenen Antlitze, gilt seit Vasari als das Selbstbildniß Masaccio's.

Auf dem Wandfelde darunter entwarf Masaccio noch 10) die Auferweckung des todten Kindes durch Petrus und 11) die Stuhlfeier Petri zu Antiochien. Aber er hat diesen Theil nicht mehr vollendet. Die Lücken, die er auf's Gerathewohl zurückgelassen hatte, wurden erst zwei Menschenalter später von Filippino Lippi ausgefüllt, und zwar — wie man mit Grund vermuthet — nach Masaccio's Vorzeichnungen. Von Filippino's Hand

sind von der linken Seite her die fünf stehenden Figuren, vom rechten Ende der Komposition 10. ganze sieben stehende Männer und die zwei Knaben, sammt dem knieenden Paulus, doch ohne dessen Kopf, endlich der Unterarm und der Fuß Petri.

In gleicher Weise bedeckte Filippino auch die noch leeren Felder an den beiden Eingangspfeilern und an der rechten Seitenwand unten:

12) Petrus von Paulus im Kerker besucht.

13) Petri Kreuzigung.

14) Petrus und Paulus vor dem Proconsul.

15) Petri Befreiung aus dem Kerker.

Die Apostelgestalten auf Nr. 10 und 12 verriethen nachmals Raffael das Geheimniß, durch welches eine vom Beschauer abgekehrte Gewandfigur so mächtig wirkt, wie sein Paulus vor dem Tempel des unbekannten Gottes in Athen.

Warum auch Masaccio die Arbeit in der Brancacci-Kapelle aufgab, wissen wir eben sowenig, wie bei Masolino. Es müssen doch ganz besondere Gründe gewesen sein, die dem Meister die Arbeit so plötzlich verleideten. Wieder liegt der Gedanke an ungenügende oder unpünktliche Bezahlung am nächsten. Aus derselben Zeit etwa, nämlich aus dem Jahre 1427, besitzen wir noch das einzige urkundliche Zeugniß über Masaccio's Leben und das wirft ein gar trübes Licht auf seine Vermögensverhältnisse. Es ist ein Einbekenntniß für den Steuerkataster jenes Jahres. Darnach beziffert er sein Einkommen auf 6 Soldi täglich; sonst hat er nur Schulden. Einen Theil seiner Habe hat er in zwei Pfandbänken versetzt, was bei den Wucherzinsen solcher Institute in jenen Zeiten geradezu auf Noth schließen läßt. Ja der Meister ist nicht im Stande, seinen Gehilfen Andrea di Giusto zu befriedigen — er schuldet ihm 6 Gulden. Er wohnt im Viertel von Sta. Croce gegen eine Jahresmiethe von 10 Gulden und für eine Bottega, einen offenen Laden, in der Nähe des Bargello zahlt er 2 Gulden jährlich. Bei ihm lebt seine Mutter, die zum zweitenmal geheirathet hatte, abermals Wittwe ist und nichts als zweifelhafte Forderungen besitzt, darunter auch eine an die Vertreter ihres zweiten Gatten. Dazu erhält Masaccio einen um 6 Jahre jüngeren Bruder Giovanni, der es nicht weit gebracht hat in der Kunst und ihn lange, stets in mißlichen Verhältnissen, überlebte. Das alles stimmt gar sehr zu den Worten Vasari's über Masaccio's Charakter. War er säumig, sein Recht zu fordern, so versäumten wohl die Anderen um so weniger, ihn nach Möglichkeit zu schädigen. Während er, abgekehrt von allem Irdischen, seinen unsterblichen Gestaltungen nachging, heftete sich gemeiner Eigennutz und vielleicht faule Lüderlichkeit an seine Fersen und trieb schnöden Mißbrauch mit seinem guten Herzen. Ist es da nicht begreiflich, wenn es ihm endlich zu enge wird in diesen Verhältnissen und wenn er plötzlich aus Florenz verschwindet?

Oder war es ein anderer Beweggrund, der ihn so plötzlich aus der Brancacci-Kapelle und aus der Vaterstadt fortführte? Befiel ihn vielleicht jene Sehnsucht, die schon seit einem Jahrtausend auf der Menschheit lagerte, die ungeheure Sehnsucht, Rom zu sehen, und sei es auch nur, um in Rom zu sterben? Genug, als im Jahre 1429 abermals der Steuerbogen an Masaccio geschickt wurde, kam derselbe zurück mit der Aufschrift von fremder Hand: „Dicesi è morto a Roma, man sagt, er sei in Rom gestorben" — fürwahr eine karge Leichenrede auf einen solchen Mann! Es ist alles, was wir von den letzten Schicksalen Masaccio's wissen. Die Thatsache, daß er in Rom, offenbar schon im Jahre 1428 gestorben sei, erhält noch ihre Bestätigung durch den Catasto seines Hauptgläubigers aus dem Jahre 1430. Seine Forderung an Masaccio ist zwar seit 1427 von 200 auf 68

Masaccio.

Jesus mit den Jüngern an der Zollschranke vor Kapernaum

Wandgemälde der Brancacci-Kapelle in S. Maria del Carmine zu Florenz.

Gulden herabgeschmolzen; an der Wiedererlangung dieses Restes glaubt derselbe aber verzweifeln zu müssen, weil Tommaso nach Rom gegangen und dort gestorben sei, sein Bruder Giovanni aber sich weigere, dessen Erbschaft anzutreten.

Es ist ja begreiflich, daß zwei Meister, welche so viele Aeußerlichkeiten mit einander gemein hatten und sich im Leben auch so nahe standen, daß zwei solche Meister, wie Masolino und Masaccio, in der Folge vielfach der Verwechslung ausgesetzt waren. Sie trugen denselben Taufnamen zur Zeit, da Familiennamen noch wenig bräuchlich waren, sie wohnten in demselben Viertel von Florenz, und wenn es mit der Herkunft Masolino's aus Panicale seine Richtigkeit hat, so ist dies ein Gehöfte in derselben Landgemeinde San Giovanni, aus welcher auch Masaccio stammte. Beide übten dieselbe Maltechnik, und ihre Hauptwerke zu Florenz befanden sich neben einander in derselben Kirche. So hat denn bereits ihr erster Biograph Giorgio Vasari die Lebensschicksale und die Werke der beiden Maso vielfach verwechselt. Er läßt Masaccio erst in den vierziger Jahren sterben und dafür macht er Masolino viel jünger, als er war. Von dem Letzteren weiß er überhaupt wenig zu sagen. Auch ist er über die Kunstdenkmäler in Florenz im Allgemeinen stets viel besser unterrichtet als anderwärts. Im Vordergrunde seines Interesses und seiner gerechten Bewunderung steht durchweg Masaccio. Ihm schreibt er dann auch eine Reihe von Arbeiten in Rom zu, so vor Allem die umfassenden Wandgemälde in der Katharinen-Kapelle in San Clemente. Kardinal dieses Titels war aber seit 1411 derselbe Branda Castiglione, der Masolino daheim beschäftigte; und zwar gehörte er zur Obedienz Johann's XXIII., die damals in Rom allein den Ausschlag gab. Er behielt diesen Kardinalstitel auch nach der kanonischen Wahl Martin's V. im Jahre 1417. Aber nicht wegen dieser Umstände, sondern vornehmlich wegen der schlagenden Analogie mit dem Antheile Masolino's in der Brancacci-Kapelle wird man die Fresken in San Clemente nicht Masaccio, sondern Masolino zuschreiben müssen. Ferner bewunderte Vasari in Gesellschaft Michelangelo's in Rom ein nicht mehr vorhandenes Bild von Masaccio, auf welchem Papst Martin V. und Kaiser Sigismund dargestellt waren. Sigismund kam aber erst 1433 zur Kaiserkrönung nach Rom. Weiter berichtet Vasari, Masaccio sei auf die Nachricht von der Rückberufung des alten Cosmo de' Medici aus Rom nach Florenz zurückgekehrt. Jene Rückberufung des „Vaters des Vaterlandes" erfolgte wirklich im Jahre 1434. Damals war aber Masaccio bekanntlich lange todt. Wie aber, wenn das alles auf Masolino zu beziehen wäre, der damals noch lebte, überdies schon von seinem Aufenthalte in Stuhlweißenburg König Sigismund von Angesicht kennen konnte? Von einem Aufenthalte Masolino's in Rom berichtet Vasari kein Wort.

Ich kann bei dieser Gelegenheit auch die Beobachtung nicht unterdrücken, daß manches Seltsame an den Modetrachten, welche Masolino zuerst in die italienische Malerei einführt, vielleicht auf seinen Aufenthalt in Ungarn zurückzuführen sei. In den jüngeren Fresken an den Seitenwänden der Kollegiatkirche zu Castiglione und in dem Baptisterium daselbst bemerkt man nämlich seltsame, turbanartige Kopfbedeckungen, krumme Säbel und auffallend zugespitzte Bärte. Die Konstatirung eines solchen magyarischen Elementes in den Trachten einer Kunstperiode Masolino's wäre für die Datirung jener Wandmalereien nicht ohne Bedeutung. Es ist übrigens mit Recht hervorgehoben worden, daß Masolino seine umfassenden Aufträge kaum eigenhändig ausgeführt habe. Ohne Zweifel betrieb er seine Kunst ganz in der älteren handwerksmäßigen Weise der Giottesken und so wie er es

von seinem Vater, dem Anstreicher Cristofano, gewohnt war. Nur hatte er es weiter gebracht. Wie ein Unternehmer stand er an der Spitze einer wandernden Malerwerkstatt, für die er an den entlegensten Orten Aufträge übernahm. Da und dort arbeiteten dann vielleicht gleichzeitig seine verschiedenen Gesellen, während der betriebsame Meister fleißig unterwegs war. Bei der nothwendigen Annahme solcher Verhältnisse hat es sein Mißliches, aus dem Itinerarium des Meisters Rückschlüsse auf die Chronologie seiner Werke zu ziehen; und noch schwieriger ist es, aus diesen selbst ein einheitliches Bild seiner langjährigen Thätigkeit zu gewinnen. Dazu die mangelhafte Ueberlieferung, welche schon Vasari im Stiche ließ und ihn zu eigenen Kombinationen und zu leicht begreiflichen Trugschlüssen verleitete.

Ob solcher Unrichtigkeiten und Mißverständnisse hat man nun Vasari neuester Zeit viel geschmäht. Es ist nachgerade Sitte geworden, ungerecht und undankbar gegen den „Vater der neueren Kunstgeschichte" zu sein. Bedenken wir nur, daß er über Maler schreibt, die mehr als hundert Jahre vor ihm gelebt haben, und daß ihm nicht etwa solche Hilfsmittel zu Gebote standen, wie unserer schreib- und druckseligen Zeit. Und doch! Gesetzt ein Maler von heute unternähme es, über seine Vorfahren in der Kunst Ueberlieferungen zu sammeln, was käme dabei zu Tage? Wer sich in der vasarilosen deutschen Kunstgeschichte einmal versucht hat, der wird die Verdienste des genialen Aretiners nicht hoch genug anschlagen können.

Fragen müssen wir uns vielmehr, ob die Sünden, welche wir Vasari aufbürden wollen, nicht vielmehr uns selbst belasten; ob wir ihm nicht ganz Ungebührliches zumuthen, indem wir von ihm die historische Kritik fordern, die erst wir üben sollen. Aus kindlicher Leichtgläubigkeit sind wir in skeptische Hyperkritik verfallen. Hatten unsere Vorgänger Unrecht, Vasari als Orakel zu verehren, so thun wir ihm noch mehr Unrecht, wenn wir ihm den Werth einer authentischen Urkunde zuschreiben und uns für betrogen halten, sobald seine Aussagen von besseren Zeugnissen oder von Thatsachen widerlegt werden. Vasari ist eben kein diplomatisches Dokument, sondern ein Schriftsteller von ganz ausgeprägter Individualität und wie jeder Autor nur von einer bedingten Glaubwürdigkeit. Der Grad dieser Glaubwürdigkeit ist nicht blos im Allgemeinen, sondern auch von Fall zu Fall nach Möglichkeit festzustellen. Es fragt sich immer wieder, ob und wie viel der Berichterstatter von einer Thatsache wissen konnte, und wenn er sie wußte, ob er Gründe hatte, so oder anders über dieselbe zu berichten; kurz sowohl seine Fähigkeit zur Aussage als seine Geneigtheit dazu sind keine konstanten, sondern variable und immer wieder neu zu bestimmende Faktoren seines Zeugnisses.

Dies auf unseren Fall angewendet, müssen wir vor Allem Eines festhalten: Vasari spricht von den Verdiensten Masaccio's mit einer überzeugenden Wahrhaftigkeit; man merkt es deutlich, daß sein Urtheil auf eigener gründlicher Anschauung beruht, und eben so deutlich ist es, daß er dieses Urtheil vornehmlich von den Wandmalereien in Sta. Maria del Carmine abstrahirt hat. Er konnte aber auch über die Geschichte dieser Gemälde ganz gut unterrichtet sein, denn er berichtet ja selbst die auch sonst beglaubigte Thatsache, daß die Fresken der Brancacci-Kapelle seit ihrer Entstehung bis auf seine Zeit unausgesetzt ein Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit und des Studiums gewesen seien. Die Kunde von dem, was Masaccio daselbst gemalt habe und was nicht, konnte doch unter diesen Umständen bei der Künstlerschaft von Florenz nicht leicht erlöschen, und Vasari hätte — selbst den bösen Willen vorausgesetzt — gar nicht wagen dürfen, diese Kunde öffentlich zu

verfälschen. Wenn uns also Vasari in irgend einem Punkte über Masolino und Masaccio recht berichtet, so wäre es — sollte man meinen — im Punkte der Brancacci-Kapelle.

So sollte man meinen, und so hat man es auch bis auf unsere Tage allgemein geglaubt. Da erhob sich vor mehreren Jahren von sehr namhafter Seite Einsprache gegen die Darstellung Vasari's. Die rühmlichst bekannten Kunstforscher Crowe und Cavalcaselle erklärten alle in der Brancacci-Kapelle noch vorhandenen Wandmalereien — abgesehen nur von den Ergänzungen Filippino's — für die Arbeiten eines einzigen Meisters, nämlich Masaccio's. Ausgehend von ihren vorwiegend technischen Gesichtspunkten, fanden sie die Gegensätze zwischen den verschiedenen Wandgemälden nicht groß genug, als daß sich dieselben nicht durch die Etappen eines in rascher Entfaltung begriffenen Malergenies vertreten ließen. Von Masolino mochten die verloren gegangenen Malereien an der Decke und in den Lünetten hergestammt haben, jetzt sei von seiner Hand in der Brancacci-Kapelle nichts mehr vorhanden. Der Gegensatz zwischen den Arbeiten, welche Vasari dem Masolino und jenen, welche er dem Masaccio zuschrieb, sollte allerdings nicht geleugnet werden, nur sollte er ein blos gradueller, kein prinzipieller sein. Auch der Umstand, daß Vasari schon den Probearbeiten Masaccio's in der Karmeliterkirche, jenem Paulus und dem Einweihungsfeste, dieselben Vorzüge nachrühmte, welche nur die besten Gemälde der Brancacci-Kapelle aufweisen, auch dieser Umstand fiel nicht mehr in's Gewicht, nachdem einmal die Autorität Vasari's ganz über Bord geworfen war.

Die neue, mit so vielem Geschick vorgetragene Ansicht fand bald viele Anhänger, so daß sie bereits in die besten deutschen Reisehandbücher übergegangen ist. Sie fand allerdings auch gewichtige Gegner, die sich aber mehr in der Defensive hielten und deren letzter noch zugesteht, daß von einer Beweisführung im eigentlichen Sinne des Wortes hier keine Rede sein könne. Insbesondere machte den Vertheidigern der älteren, auch von uns vorgetragenen Ansicht das Bild der Predigt (Nr. 4 an der Fensterwand) Schwierigkeiten, da es mit dem Antheile Masaccio's zu sehr harmonire. Man war geneigt, wenigstens bezüglich dieses Bildes eine Irrung Vasari's zuzugeben, und damit war sein Zeugniß freilich wieder erschüttert. Daß der predigende Petrus buckelig und so dasteht, als wollte er nach rückwärts umfallen, daß er den rechten Arm steif wie ein Hampelmann erhebt, daß die zusammengezwungene Gruppe der Zuhörer statt in aufmerksamer Spannung leblos erscheint, ähnlich den Zuhörern auf der Predigt des heil. Stephanus von Fiesole in der Nikolaus-Kapelle des Vatikans, das hat Niemand hervorgehoben. Auch ist der feiste Karmeliter rechts ein trauriger Ersatzmann für den Frierenden in der Taufe nebenan, und die Berge, welche dort luftig zurückweichen, wollen hier über die Figuren des Vordergrundes hereinfallen. Allerdings ist die Predigt jenes Bild, bei welchem Masolino vermuthlich die Arbeit im Stiche gelassen hat, und Masaccio mag dasselbe äußerlich einigermaßen mit den übrigen zusammengestimmt haben. Die verschiedenen Hände der zwei einander so nahestehenden Meister wird man aber heutzutage nicht mehr an den Fresken unterscheiden können, dazu sind dieselben doch nicht gut genug erhalten; und andererseits war ja damals auch nichts so unpersönlich und so traditionell wie das technische Verfahren.

Wie steht es aber — fragen wir betroffen — mit den geistigen Errungenschaften Masaccio's, wenn er sich noch in seinen letzten Werken nur so allmählich herauswindet aus den Unvollkommenheiten des alten Stiles, aus den giottesken Schiefheiten, den mangelhaften Perspektiven, den kleinlichen Grimassen und was sonst alles den älteren Fresken

der Brancacci-Kapelle anhaftet? Ist das der unermüdliche Schüler des Filippo Brunelleschi, über dessen Tod dieser in Klagen ausbricht? Darüber dürfen wir uns nicht täuschen, wenn Masaccio nicht mit Bewußtsein, sondern nur durch einen glücklichen Wurf seine letzten Werke schuf, dann müßten wir die hergebrachte Ansicht über seine Verdienste stark modificiren; sein Ruhm steht und fällt mit dem Antheile Masolino's an den Wandgemälden im Carmine.

Ich könnte nun die auffallendsten Gegensätze zwischen den Werken der beiden Meister aufzählen; bei Masolino: wie locker und ungefüge die Komposition, wie mangelhaft die Perspektive sei; wie die zierlichen Figuren mit den glatten Vogelköpfen mehr in der Fläche hängen, als im Raume stehen, wie sie sich mit den fersenlosen Füßen tastend vorwärts schieben, wie sie in der Bewegung entweder zu weit über das Motiv hinausgehen oder aber leblos dahocken — in beiden Fällen unwahr und hölzern; ich könnte endlich Unsicherheiten und Pentimenti aufdecken gerade in diesem Theile.

Bei Masaccio dagegen, welche Bestimmtheit in allen Formen, welche Kongruenz zwischen Empfindung und Ausdruck! Selbst die ruhende Gestalt ist voll mächtigen inneren Lebens; man sieht es ihr an, daß sie sich eben bewegt hat, oder sich im nächsten Augenblicke bewegen wird. Diese Männer, die fest wie Mauern auf dem Boden stehen, diese Gewandungen, fern von aller Mode und Zierlichkeit, und vollends diese durchgearbeiteten Apostelköpfe, die uns so gedankenmüde und doch so thatenschwanger anschauen! Dazu die vorbedachte Harmonie der Komposition, die Raumempfindung, der Wohllaut der Farbentöne — das alles und anderes dergleichen ließe sich geltend machen zur Stütze der Behauptung, daß wir es hier nicht mit einem, sondern mit zwei verschiedenen Meistern zu thun haben. Doch dazu müßten wir uns freilich an Ort und Stelle in der Brancacci-Kapelle zusammenfinden; ich würde dann vor dem Versuche nicht zurückschrecken. Aber blos in der Erinnerung oder im Hinblicke auf mangelhafte Kopien wäre eine solche Demonstration sehr gewagt.

Und doch! Vielleicht giebt es ein Mittel, auch an den Kopien der Arundel Society oder von Lasinio es mit der Beweisführung zu versuchen. Vielleicht findet sich ein äußeres Merkmal, das so einfach ist, daß man es mit dem Zirkel nachmessen kann und das doch mit den inneren Qualitäten der Meister so nahe zusammenhängt, daß sie sich durch dasselbe unwillkürlich verrathen. Zu diesem Zwecke sei es mir erlaubt, in aller Kürze noch einmal weiter auszuholen.

Das unvermeidlichste Inventarstück der mittelalterlichen Malerei war stets — der Heiligenschein oder Nimbus. Derselbe kommt zwar auf den frühesten altchristlichen Gemälden noch nicht vor. Bald aber wird er Regel und zwar vornehmlich in Form einer massiven goldenen Scheibe. Da die ältesten Heiligenbilder stets gerade von vorne heraus schauten, so umrahmte der Nimbus ihr Antlitz und scheint so hinter den Köpfen senkrecht zu stehen. Als aber bei dem Aufschwunge der Malerei seit Giotto die Köpfe in Bewegung geriethen und sich von den verschiedensten Seiten zu zeigen begannen, da begann auch die Noth mit dem Nimbus. Am schlimmsten lag der Fall, wenn ein Heiliger einmal ganz von rückwärts gesehen gemalt werden mußte; dann scheint es nothwendig, als hinge ihm die Scheibe vor seinen Augen. Vgl. z. B. Giotto's Abendmahl u. dergl. in Sta. Maria dell' Arena zu Padua. Bei Seitenansichten wählte man den Ausweg: die Scheibe entweder schräg in den Nacken zu setzen, oder man rückte sie ein wenig empor und ließ sie

so hinter dem Haupte emporragen, daß es aussieht wie eine Kopfbedeckung, eine Haube. Diese ziemlich ungeschickte Applikation des Nimbus ist auch bei Masolino noch üblich.

Mit der Aufnahme einer richtigen Perspektive und Raumempfindung in die Malerei ward diese Art des Nimbus unmöglich. Masaccio, der jenen Schritt that, erfand daher eine andere Form desselben, die sich mit dem neuen Stile vertrug, den perspektivischen Nimbus, der in schräger, diagonaler Richtung über dem Scheitel schwebt und alle Bewegungen des Kopfes anstandslos mitmacht. Das ist dann der Nimbus der Malerei des Quattrocento, der sich allmählich bis auf einen Reif verflüchtigt, um im Cinquecento ganz zu verschwinden. Nur stationär bleibende Meister, wie Fiesole und Benozzo Gozzoli, behalten mit Vorliebe den alten, flachen, senkrechten Heiligenschein bei; den perspektivischen Nimbus bringen sie nur ausnahmsweise, vornehmlich bei vom Himmel herabschwebenden Figuren an.

Wenden wir uns nun zu den Fresken in der Brancacci Kapelle zurück, so werden wir sehen, daß genau nur jene Darstellungen perspektivische Nimben zeigen, welche Vasari dem Masaccio zuschreibt. Schon das wirft ein schweres Gewicht in die Wagschale seines Zeugnisses. Ein Maler, der Körper und Raumverhältnisse so sah wie Masaccio, konnte

Masolino.

Masaccio.

mit den alten Nimben der Giottesken nicht mehr auslangen; und doch war es ihm noch nicht gestattet, dieselben einfach fortzulassen und sich bei der idealen Vergeistigung seiner Heiligenköpfe zu genügen. Masaccio löste den Widerspruch, indem er auch dem Nimbus den Schein einer Realität gab, die ihm thatsächlich niemals zukam, und er gewann so die Freiheit, den höheren Anforderungen seiner Kunst Folge zu leisten. Gleich die herrliche Apostelgruppe vor Kapernaum, das Vorbild für Raffael's Tapetencartons, wäre ohne die neue Anordnung der Nimben nicht denkbar; ihre ganze Bedeutung ist zerstört, wenn man den Figuren Masolino's Heiligenscheine aufgesetzt denkt. Zur Veranschaulichung des Gegensatzes geben wir in einfachen Umrissen die Köpfe des Apostels Petrus aus der Predigt von Masolino Nr. 4 und aus der Taufe von Masaccio Nr. 5, welche beide so ziemlich im Profile erscheinen und an der Fensterwand einander gegenüber stehen.

Ich füge nur noch hinzu, daß auch das einzige beglaubigte Gemälde von Masaccio, welches sich sonst noch, wenn auch in traurigem Zustande, erhalten hat, ebenfalls dieselben perspektivischen Heiligenscheine aufweist. Es ist die Dreifaltigkeit mit Maria und Johannes und den Bildnissen der Stifter in Santa Maria Novella. Die reiche luftige Renaissancehalle mit dem kassettirten Tonnengewölbe, welche diese Komposition einfaßt, zeigt deutlich, wie Masaccio Raumverhältnisse und Architekturformen bereits sah. Und doch läßt die Bildung der Figuren, namentlich in den nackten Theilen, darauf schließen, daß dieses Fresko früher entstanden sei, als diejenigen der Brancacci-Kapelle. Störend

wirkt gegenwärtig der Umstand, daß dem Bilde bei seiner Restaurirung und Uebertragung offenbar eine viel tiefere Stellung angewiesen ward, als diejenige, für welche die Perspektiven berechnet sind.

In grellem Gegensatze zu diesen Arbeiten Masaccio's steht ein Tafelgemälde, S. Anna selbdritt, welches ihm auch noch und schon seit Vasari zugeschrieben wird. Dasselbe kam aus Sant Ambrogio in die Galerie der Accademia. Auf gothischem Gestühle sitzt die Mutter Anna und vor ihren Knieen Maria mit dem Kinde, ringsum zarte Engel in verkleinertem Maßstabe schwebend, wie sie der alte Stil von Cimabue bis Fiesole anzuordnen pflegt, das Ganze von einem spitzen Kleeblattbogen umrahmt, in den breiten Heiligenscheinen gothische Schriften und Füllungen, dazu eine gewandte, keineswegs befangene Ausführung — das hat gar nichts mit Masaccio gemein; und ich lasse es dahingestellt, welchem ungleich älteren Meister dasselbe angehören möchte.

Schließlich verzeihe mir der Leser, der bis hierher ausgehalten hat, daß ich ihn bis zu so kleinem Detail herangelockt habe. Es war mir eben darum zu thun, ein praktisches Wort für die kunsthistorische Methode zu sprechen. Der Wissenschaft darf ja nichts zu gering sein, was ihren Zwecken dienen kann. Und so wollte ich an dem kleinen Beispiele zeigen, daß unsere Erkenntniß nicht blos Sache des Dafürhaltens, der Empfindung, des subjektiven Beliebens ist und sein darf, daß es vielmehr, wie in anderen verwandten Fächern, auch in dem unseren eine historische Wahrheit — ja unter Umständen sogar ein exaktes Beweisverfahren giebt.

Moriz Thausing.

Baccio Bandinelli.

Von Albert Jansen

Mit Illustrationen.

III. Niedergang.
(1547—1560.)

(Schluß.)

Die Idee war des stolzen königlichen Sinnes des Herzogs Cosimo würdig. Der Beginn ihrer Verwirklichung fiel in eine Zeit, wo die Politik des Hauses Medici neue glänzende Erfolge errang. Hatte der Farnese Papst Paul III. sein Geschlecht erhoben, Parma und Piacenza in dessen Besitz gebracht und schon Mailand, Piemont und Savoyen in's Auge gefaßt, so änderten sich die Dinge mit einem Male gar sehr, als der Kaiser nach dem siegreichen schmalkaldischen Kriege mit dem Papste wieder zerfiel, als die Ermordung des Sohnes Paul's III., Pierre Luigis, die in Piacenza am 10. September 1547 nicht ohne Einwilligung Karl's V. erfolgte, die stolzen Hoffnungen der Farnese zerstörte. Den Medici gehörte wieder die volle Gunst des Kaisers; Cosimo erhielt die Insel Elba und zunächst über Piombino wenigstens die militärische Gewalt, während Ottavio Farnese, der Schwiegersohn Karl's V., nur durch Mühe und nicht durch diesen, sondern durch einen Beschluß des Kardinalkollegiums unter Julius III. kaum Parma zurückbekam. Um Siena führte Herzog Cosimo einen harten, Jahre langen Kampf: aber am 17. April 1555 mußte sich auch diese reiche, stolze und freiheitliebende Stadt seinem Scepter unterwerfen. Ueberall im Innern des Staates herrschte vollkommene Ruhe, die bürgerliche Selbständigkeit und das Verlangen, neben oder gar gegen den Willen des Herrschers auf das öffentliche Leben einzuwirken, wagten sich nirgends zu regen. Cosimo beförderte systematisch den Luxus und die eitle Vergnügungssucht, wenn dabei nur in Sitte und Religion der äußere Anstand gewahrt wurde. Er beförderte angelegentlich die Pflege der Sprache und Literatur, so lange sie sich von jeder Opposition in Staat und Kirche fern hielt und ihm allein zu Diensten stand. Wie er die Antikensammlung seiner Vorfahren mehrte, zahlreiche Bilder und Skulpturwerke anfertigen ließ, an der Kleinkunst sein Wohlgefallen hatte, den Grund zu der interessanten Sammlung von Selbstbildnissen der Künstler legte: so begünstigte er solche Liebhabereien auch bei seinen Unterthanen, als ob sie in ihnen den einzigen Inhalt ihres Lebens finden sollten. Vor allen Dingen mußte er wünschen, daß sie ihren Reichthum, der ihm wohl sonst gefährlich werden konnte, zu großen Bauten verschwendeten. Indem er sich auf diese Weise außer den Künstlern und Literaten namentlich die große Masse der Handwerker und Arbeiter gewann, verlieh er zugleich dem Gemeinwesen den blendenden Schein des Glanzes und des Glückes. Gleich so vielen anderen Machthabern der Renaissancezeit suchte auch er seinen Ruhm in den Schöpfungen monumentaler Archi-

tektur; in der Vorliebe für strenge Korrektheit, Regel und Gesetzmäßigkeit, für Würde und feierlichen Ernst offenbarte er seinen Charakter. Die dorische Ordnung sagte ihm zu, „weil sie sicherer und fester sei als die anderen", und die Bauart der Rustica sicherlich wegen ihres düster imposanten Wesens. Wie in Mantua unter Giulio Romano's Leitung von 1526 bis 1546 ganze Quartiere umgebaut wurden, so hat Cosimo auf Michel Angelo's Rath wenigstens den Gedanken gehegt, „das riesige Motiv der Loggia de' Lanzi um den ganzen Signorenplatz herumzuführen," wobei dann alle Straßenzugänge ebenfalls überwölbt worden wären. Dagegen kam es wirklich zu einer inneren Umgestaltung des Palazzo Vecchio und zu der großartigen Anlage der Uffizien. Bezeichnend für den Herzog war es, wenn er im Dome zu Pisa die bunte wirre Mannigfaltigkeit der alten Altäre durch lauter Altäre von gleichmäßiger Marmoreinfassung mit neuen Gemälden ersetzen ließ, wenn er befahl, daß die neuen Altäre in S. Maria novella in Florenz den Pfeilerintervallen entsprächen, und wenn er ebendort den Dom austünchen ließ.

Wer bemerkt nun nicht sogleich, daß dieses bewußte Suchen nach dem Grandiosen und diese rücksichtslose Forderung von Gesetzmäßigkeit und starrer gleichmäßiger Ordnung, wie sie auch sonst dem Tyrannen eigen war, in der Art und Kunst Bandinelli's etwas innerlich durchaus Verwandtes finden mußte? Man begreift das Wohlgefallen, das der Herzog der Gesammtkomposition des Dom-Altarwerkes schenkte. Ob er auch Gefühl für einen tiefen seelischen Gehalt künstlerischer Gestaltungen besaß? Jedenfalls verstand er sich auf technisch vollendete, präcise Ausführung; und es kam darauf an, daß wenigstens in dieser Hinsicht Bandinelli seine Schuldigkeit that.

Die ganze Renaissance war es sich bewußt, und schon Pomponius Gauricus in seinem „Liber de sculptura" sprach es aus, daß der Mensch die Hauptaufgabe für die Plastik wäre. Und galt es dann namentlich nackte Formen darzustellen, so konnte der christliche Künstler keinen geeigneteren und bedeutsameren Vorwurf wählen als das erste Menschenpaar; denn in diesem sollte sich Schönheit und Gottähnlichkeit in reiner Ursprünglichkeit offenbaren, sollte aber auch der tragische Fall der ganzen Menschheit zur Vollziehung kommen. Maler und Bildhauer haben sich oft genug an dieser Aufgabe versucht, allein die Lösung derselben ist wohl nur dem einzigen Michelangelo in den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle gelungen.

Bandinelli freilich vermaß sich, mit seinem Adam und seiner Eva Alles zu übertreffen; immer wieder sprach und schrieb er über sie mit der Geschwätzigkeit eines eitlen Vaters. Aber zuletzt erwiesen sich alle beide als durchaus ungerathen; Adam war zu eng in den Seiten und hatte auch noch andere Gebresten, während Eva, kaum halbfertig, für ihre biblische Rolle ganz unfähig erschien. Und so wurde sie denn in eine Ceres verwandelt, und mußte sich Adam bequemen, ein Bacchus zu werden. Wie der Eva diese Metamorphose bekommen ist, weiß ich nicht zu sagen, da ich mich vergebens nach ihr umgesehen habe. Adam aber nimmt sich als Bacchus nicht übel aus. Man kann ihn in einem der kleineren Säle des Palazzo Pitti sehen, wie er nun in der erhobenen linken Hand eine Traube hält und wehmüthig lüstern zu ihr hinaufschaut, während seine rechte Hand auf einem Stamme mit Trauben ruht. Die Körperformen, welche in der Ausführung die ganze Kunst und Sorgfalt des Meisters zeigen, haben alle die reizende Anmuth der Jugend, aber die ganze Gestalt erweist sich in den Längenverhältnissen als eine verunglückte Nachahmung des Belvedere'schen Apollo: wir finden nur eine aufgeschossene, enghüftige, spillerige Figur, wo uns der Künstler edle, vornehme Hoheit darstellen wollte;

und anstatt des Uebernatürlichen, das überrascht und erhebt, haben wir nur Unnatur, die beleidigt und abstößt. Die Statue trägt die Bezeichnung: Baccius Bandinellus Florentinus eques faciebat. Wenn von demselben Meister auch der Bacchus und die Ceres sein sollten, die unten im Garten Boboli vor der großen Grotte stehen, so würde der Beschauer an ihnen die unerquickliche Beobachtung machen können, wie tief ein Bandinelli in Lüderlichkeit und Geschmacklosigkeit zu versinken im Stande war.

Unverdrossen machte er seit 1549 seinen zweiten Versuch mit einer Schöpfung des ersten Menschenpaares. Bereits Anfang 1550 rühmte er davon, daß alles gut war; er habe Eva's Hände, ja jeden einzelnen Finger frei in der Luft herausgemeißelt. Würde nun schon dies von aller Welt für das schwierigste Kunststück gehalten, so hätte man jedoch noch mehr darüber zu erstaunen, daß er Eva ganz vom Baume losgelöst habe, daß sie frei dastehe, als ob sie lebe. Nach eigener Versicherung verwandte er wie auf die Hände so auf das Gesicht und die Haare die meiste Zeit, und verhieß, den Marmor wie einen Edelstein zu poliren, daß es die schönste nackte Figur werden sollte, die er je gemacht hätte. — Aus diesen Aeußerungen geht schlagend hervor, wie Bandinelli so ganz und gar keine Ahnung von dem geistigen Gehalte seiner Aufgabe hatte, andererseits aber mit überraschender Deutlichkeit das Ideal eines Bernini voraussah. Voraus geschaffen freilich hat er auch dieses nicht.

Im Jahre 1551 wurden Adam und Eva mit der Inschrift: „Baccius Bandinellus civis florentinus eques sancti Jacobi faciebat 1551" aufgestellt und enthüllt. In Prosa und Versen, lateinisch und italienisch, ergoß sich wieder der Florentiner Spott. Eine Frau, gefragt, wie sie die Statuen fände, antwortete: über Männer kann ich nicht urtheilen, aber Eva hat zwei Tugenden: sie ist weiß und prall. — „Das Paar muß aus der Kirche heraus," hieß es anderswo, „wie seine Originale einst aus dem Paradiese." Aber neben dem Witz ließ sich auch schon der neu erweckte kirchliche Zelotismus gegen die Kunst der Renaissance vernehmen. „In Santa Maria del fiore," lesen wir von einem Zeitgenossen bei Gaye, „wurden die unfläthigen und gemeinen Marmorfiguren enthüllt, Adam und Eva. Die ganze Stadt brach in lauten Tadel aus, sogar gegen den Herzog, daß er ein solches Machwerk in einem Dom und in unmittelbare Nähe des Altares und allerheiligsten Sakramentes brächte. Zur selben Zeit wurde in S. Pietro eine Pietà enthüllt, die ein Florentiner für diese Kirche geschickt hatte, und es heißt, daß das Original von dem Erfinder der Schweinereien, von Michel Angelo Buonarrotti, herrühre, der wohl die Kunst aber nicht die Frömmigkeit bewahrt. Dergleichen lutherische Tollheiten ahmen alle neueren Maler und Bildhauer nach; in den heiligen Kirchen pinseln und meißeln sie nur noch Figuren, welche den Glauben und die Frömmigkeit schädigen. Aber ich hoffe, daß eines Tages Gott seine Heiligen schicken wird, um Götzenwerk wie dieses zu Boden zu werfen." Seine Hoffnung ging in Erfüllung, wenngleich nicht durch Gottes Heilige oder Engel; im Jahre 1772 wurden Adam und Eva aus dem Dome gebracht, bei welcher Gelegenheit dann das Lied „Padre del cielo, a cui tant' anni allato" durch Giovanni Battista Faginoli entstanden ist. Die beiden Statuen, lange Zeit im großen Saale des Palazzo Vecchio und gegenwärtig im Museo Nazionale befindlich, erscheinen jetzt außerhalb ihres Zusammenhanges vollständig ohne jede symbolische und mysteriöse Weihe. „Sie haben," sagt Vasari, „gute Verhältnisse und viele schöne Theile, und fehlt ihnen auch die Grazie, so verdienen sie doch alles Lob für die Zeichnung und die kunstgerechte Arbeit." Hiernach haben wir es mit korrekten naturalistischen Aktfiguren zu thun, und eben darauf

läuft auch die Lobrednerei Borghini's hinaus, von dem wir übrigens erfahren, daß damals Adam als zu klein im Verhältniß zu Eva getadelt und daher der witzige Rath gegeben wurde, ihm durch gehörige Holzschuhe in die Höhe zu verhelfen.

An der Gruppe des todten Christus arbeitete Bandinelli seit 1550. So oft er damit in's Stocken gerieth, sollte jedesmal der Provveditore Averardo Zati daran Schuld sein, der ihm beständig Schwierigkeiten mache, der ihm das Geld vorenthalte, der gleichsam von Natur der Feind seiner Werke wäre und in einem fort mit ihm Hader suche. „Er hat mich dem Rossino zur Beute gegeben," klagte er einmal bei Guidi, „der der Hochmuth selber und zugleich so schamlos ist, daß er mit seiner Frau Handel treibt und sie bei aller Armuth wie eine schöne Nymphe herausputzt." Dem Herzog schmeichelte er damit, daß er das Angesicht desselben dem Engel gab, in dessen Schooße das Haupt des Erlösers ruht. Aber dafür drängt er bei ihm auch unaufhörlich nach neuen Gehilfen; die Arbeit müsse vorwärts gebracht werden, denn Niemand wisse, wie lange er lebe, und dieser Chor könnte nur von einem gemacht werden, der sich vollkommen darauf verstände. „Einen solchen Mann aber sehe ich nirgends entstehen." Gleichwohl wollte auch ihm selber der Christus nicht gelingen; er mußte ihn ein zweites Mal in etwas veränderter Stellung beginnen, während der erste wenigstens bis zu Richa's Zeiten im Hofe der Opera del Duomo verblieb. Das neue Werk hatte dann das Glück für „ganz verständig" befunden, für eine der besten Arbeit des Meisters erklärt zu werden. Weil sich aber die Gruppe für den bestimmten Raum als zu groß erwies und die heilige Handlung am Altare behinderte, so ging das Schmähen darüber bei Volk und Pfaffen los. Im Jahre 1843 ist sie aus dem Dome nach Santa Croce in die Kapelle der Baroncelli gebracht worden. Lang ausgestreckt auf einem Gewande, liegt nackt, nur die Lenden mit einem Schurz bekleidet, der Heiland vor uns. Mit seinem Haupte ruht er an der Hüfte des knieenden flügellosen Engels, der sein Haupt betrübt nach rechts abwendet, während er mit seiner rechten Hand die des Erlösers hält. Vor ihm am Boden liegen die Märtyrerwerkzeuge, Nägel und Stricke, Zange und Hammer. Die Wunden des Erlösers an Händen und Füßen sind kaum angedeutet, aber die Brustwunde klafft und fließt. Von tiefer Empfindung fühlen wir nichts; und die ganze Erscheinung wirkt nicht als das Mysterium des bedeutungsvollsten Todes, sondern nur als ein akademischer Versuch, auch einmal an dem Leichnam des Gottmenschen das vermeintliche antike Ideal zu offenbaren.

Der thronende Gott Vater sollte an dem heidnischen Jupiter sein Vorbild nehmen. Halbnackend war er schon ziemlich weit gediehen, als er dem Herzog vor Augen kam und so sehr dessen Mißfallen erregte, daß er sofort beseitigt werden mußte. Ein zweiter Gott Vater, der dann entstand, erhielt eine angemessene Bekleidung, und wurde von Vincenzio dei Rossi ausgeführt, dem alten Freunde Bandinelli's. An dem ganzen großen Dinge, so hieß es alsbald, ist außerordentlich viel Marmor, aber auch ganz und gar keine Kunst. Seit langer Zeit befindet sich das Werk im vorderen Klosterhofe von Santa Croce. Trotz aller äußeren Größe ist es ohne Erhabenheit, armselig und geistesöde; der Ausdruck des Gesichtes soll Huld und höchste Liebe bedeuten, aber diese Art lächelnder Züge könnte doch wohl nur Beschränktheit des Verstandes charakterisiren. Mit Recht lobt man die Hand mit dem Buche an dem Werke, aber es ist unrichtig, sie ein Plagiat Michel Angelo's zu nennen.

Gar nicht zur Ausführung gelangten die 28 Historien, die in bunten Marmor intarsirt werden sollten; die langen rechteckigen rothen Platten wurden einfach polirt und in

die Chorschranken eingesetzt. Dagegen erhielten alle die weißen Marmorpfeiler, durch welche diese Tafeln von einander getrennt werden, den köstlichen Schmuck der Reliefgestalten, der ihnen zugedacht war. Mit seinem tüchtigen Schüler Giovanni dell' Opera meißelte Bandinelli die 88 Einzelfiguren; an dreien derselben begegnen wir der Bezeichnung BBF 1555 und an einer BB 1555. Wenn irgendwo, so hat Bandinelli hier gezeigt, was er sein „Zeichentalent" nannte. Gut in den Raum komponirt, würdig in der Haltung, technisch vorzüglich ausgeführt, sind alle diese Gestalten Schöpfungen, bei denen der Beschauer mit reiner Befriedigung verweilt. Für das, was ein Relief seinem Wesen nach sein soll, müssen sie geradezu als mustergiltig angesprochen werden. Und wunderbar ist die Fülle der Erfindungen, die Mannigfaltigkeit der Motive und Situationen; jede Figur ist anders als die andere. Während 6 Jünglinge ganz nackend sind und die Schönheit des Körpers in ebenso viel verschiedenen Stellungen und Bewegungen wahrnehmen lassen, erscheinen 82 Gestalten in Gewändern, die alle Abstufungen von der schlichtesten Einfachheit bis zum erdenklichsten Reichthum darbieten, die in der technischen Ausführung von der ruhigsten glatten Fläche bis zu der wirksamsten Schattengebung gehen, und die doch immerfort gefällig für das Auge und bedeutsam charakterisirt sind. In diesen Patriarchen und Propheten und heiligen Männern leben alle Formen des Daseins, die Würde des Alters, die Kraft des Mannes und die Anmuth der Jugend; in ihnen äußert sich der ganze Wechsel menschlicher Stimmungen von froher Heiterkeit bis zu düsterem Schmerz, von stiller Gelassenheit bis zur stürmischen Leidenschaft, von brütendem Nachsinnen bis zur verzückten Begeisterung. Immerfort aber trägt jede dieser so zahlreichen und mannigfaltigen Schöpfungen das volle Gepräge einer höheren idealen Welt. Bandinelli verdient dafür unsere unbedingte Bewunderung. Nur daß wir dabei nicht vergessen, wie viel er einer Zeit verdankte, die nicht allein die Natur und die Antike mit Eifer studirte, sondern auch bereits die Propheten und Sibyllen eines Michel Angelo besaß.

Mit schmerzlichem Bedauern bemerkt man, daß selbst Bandinelli's Meisterarbeit dem Mißgeschick nicht entging; es wurde für gut befunden, die Chorschranken durch Wegnahme von Stücken enger zu machen, und so kamen von den 88 Pfeilerfiguren 24 in die Opera del Duomo (vergl. die Holzschnitte S. 97 und 101) und blieben nur 64 im Dome.

Was aus dem Feigenbaum wurde, der unter dem großen Bogen nach dem Chore zu zwischen Adam und Eva stehen sollte, ist mir unbekannt. Anfangs war beschlossen, ihn aus Bronze zu machen; dann aber ist auch er in Marmor begonnen worden. Zur Vollendung kam er nie, und die 2 Engelpaare für Christus und Gott Vater blieben ebenfalls so gut wie ganz im Marmor stecken.

Denn wie immer, anstatt mit ganzer Seele bei seiner Sache zu sein, schweiften vielmehr Baccio's gierige Blicke nach allen Seiten aus und haschten seine Hände nach neuen Bestellungen. Am 28. Januar 1551 schrieb er an Guidi von einem 5 Ellen hohen Mars, den er zu machen gedenke; am 15. März desselben Jahres redete er in einem Briefe von einem Brunnen, den er vorhätte, der ihm besonders am Herzen läge; er habe darüber schon fleißig mit den Meistern berathschlagt, welche die großartige und kostbare Fontaine in Messina gearbeitet hätten. „Ich verspreche dem Herzog, daß ihm meine Arbeit gefallen soll, daß ich nicht allein alle Fontainen auf der Erde übertreffen will, sondern auch alle, die einst Griechen und Römer gehabt haben." Und schon rückte er mit ganz neuen Künsten heraus. Der Freude an Park- und Gartenanlagen, wie sie seit Beginn der Renaissance aufkamen, gab sich auch der Herzog hin, welcher den Giardino di

Boboli damals eben durch Tribolo anlegen ließ und später den Park bei seiner Villa Pratolino schuf. Als Kenner solcher Dinge nun suchte sich Bandinelli bei Guidi in helles Licht zu setzen und kramte alle seine Weisheit aus. Er sprach von den grünen Rasenflächen und von den Wasserkünsten, und vor Allem offenbarte er auch das Geheimniß aller Gartenkunst, daß die Anpflanzungen stets von der Architektur bestimmt und dieser untergeordnet sein müßten. Man erstaunt über das Selbstgefühl, mit dem er da Dinge vorträgt, die seiner Zeit Jedermann wußte, und nachdem Leon Battista Alberti schon längst in seiner Schrift „de re aedificatoria“ auch für die Anlage der einzelne Gartentheile architektonische Formen gefordert hatte. — Aber selbst alle Künste zusammen reichten noch nicht aus, um Bandinelli's Verlangen zu stillen. Auch als Staatsbeamter wollte er wirken, wie er denn schon früher einmal im Rathe der Acht gewesen war.

Im Magistrate zu sitzen, schrieb er an Guidi, wäre er doch ebenso würdig wie ein Bernardone und ein Francesco da San Gallo. Ein anderes Mal erinnerte Bandinelli daran, daß von Lorenzo il Magnifico der Vater Michel Angelo's zu einem vornehmen Beamten gemacht worden war, und der sei doch ein Mann gewesen, hereingekommen vom Lande, ohne jegliche Tüchtigkeit und Bildung. Bei einer dritten Gelegenheit endlich schildert sich Bandinelli selbst als Politiker vor Guidi's Augen. „Dem Rathe der Zweihundert anzuhören, oder wohin mich sonst der Herzog zu erheben geruht, dazu fühle ich mich entschieden würdig, sowohl als Cavaliere di San Giacomo als wegen meiner Eigenschaften. Ich werde vor allen Dingen die Wahrheit offenbaren, die dem Fürsten oft verborgen wird, und zwar von den Einen aus Haß, von den Anderen aus Liebe und von den Meisten aus Schmeichelsucht. Und da solche Fehler durchaus fern von mir liegen, der ich Ihre Excellenzen über Alles liebe: so celebrire ich beständig wachsam in jenen heiligen Tempeln, die der Furcht und Angst um ihr Heil geweiht sind. Dies befähigt mich, die Dinge noch vor ihrer vollen Entwickelung zu beseitigen; und wenn der Philosoph sagt, daß das Erahnen auf einer melancholischen Natur beruht, so bin ich gerade von Natur dazu disponirt. Euere Herrlichkeit haben das aus allen meinen Raisonnements ersehen, ebenso wie Messer Lelio Torelli. Wo ich die Wahrheit nicht meinem Fürsten selber sagen konnte, da habe ich sie wenigstens seinem Minister zur Mittheilung anvertraut. . . . . Als ich im Rathe der Acht saß, der über Kriminalfälle urtheilt, so wußte ich einmal der Klugheit des Bargello mit einem Ausspruche Clemens VII. zu Hilfe zu kommen. Wer die Geheimnisse aller Bürger wissen will, lehrte dieser heilige Vater, der muß bei ihren Dienern und Dienerinnen herumhorchen. . . . Ein Fürst muß Alles wissen, was in den Geistern und Herzen der Menschen vorgeht. Daher pflege ich zu sagen: das Volk will derartig regiert sein, daß es sich durchaus auf seinen Fürsten verläßt, aber der Fürst darf sich nie auf das Volk verlassen.“

Das fehlte blos noch, daß Bandinelli sich auch als Macchiavelli aufthat. Aber er meinte wohl, eine verbesserte Auflage des „Principe“ zu liefern, wenn er sich einfach selber als Spion und Denunciant auf das Wärmste empfahl.

Herzog Cosimo hatte kein Gehör mehr für die Wünsche des verächtlichen Mannes; er forderte von ihm weiter nichts, als Vollendung der bestellten und begonnenen Arbeiten. Wenn dann Bandinelli 1554 wieder einmal mit Ruhmredigkeit Alles aufzählt, was er für seinen Herrn geschaffen habe, so muß er freilich dabei zugestehen, daß weder die Statue Giovanni's delle Bande nere, also des Vaters des Herzogs, noch die Statuen der Medici für den Palazzo Vecchio, noch endlich die Arbeiten für den Dom fertig wären. Vasari,

der eben nach Florenz zurückgekehrt war, wurde der Günstling des Herzogs, und gewiß trug er am meisten dazu bei, daß der Herzog dann auch Michel Angelo sich zuwandte, ihn wiederholt aufforderte, nach Florenz zu kommen und ihn im November 1560 in Rom besuchte; daß er in allen Sachen der Kunst ihn als höchsten Rathgeber anerkannte, daß er ihn neben sich selbst zum zweiten Vorstand der Accademia del disegno in Florenz wählen ließ und zuletzt, da es ihm mit dem Lebenden nicht gelungen war, wenigstens den Todten für die Stadt Florenz zu gewinnen suchte.

Bandinelli dagegen war schon im Jahre 1554, wenn nicht geradezu beseitigt, doch ganz in den Hintergrund zurückgedrängt. Ohne daß man auch nur Rücksprache mit ihm genommen hätte, wurde der innere Aus- und Umbau des Palazzo Vecchio an Vasari übertragen. Der Gunst seines Fürsten verlustig, war Bandinelli ein elender Mann. In jedem Gesichte las er Hohn und Schadenfreude; den Haß seiner Feinde hielt jetzt nichts mehr zurück, und für selbstsüchtige Menschen gab es keinen Grund mehr, ihm zu schmeicheln. Wie erschien da die Welt um ihn herum so verdüstert! Allgemeine öffentliche Kalamitäten kamen noch hinzu. Während der Krieg gegen Siena noch unentschieden war, brach über Florenz wie über andere italienische Städte eine große Hungersnoth herein. An 18,000 Bettler wurden in den Straßen gezählt; viele von ihnen starben in den Löchern der Gewölbe oder auf freien Plätzen; Fleckfieber und andere Krankheiten brachen aus, denen in der Stadt und deren Gebiet 70,000 Menschen erlagen. Erdbeben erschütterten den Grund und Boden, und die erregten Gemüther vernahmen in der Luft Stimmen und Waffengeräusch und erblickten Feuer am Himmel. Und in so schlimmen Zeiten mußte sich nun Bandinelli ganz vereinsamt fühlen. Wahre Freunde hatte er nie gekannt; treu ergebene Schüler hatte er sich nie gewonnen, und wie vordem jener Neffe Lionardo's, so war ihm auch neuerdings wieder ein junger Spanier davongegangen, der durch die Herzogin selbst in seine Lehre gebracht war. Da erhielt er die Kunde vom Tode seines Sohnes Clemens in Rom, den ihm eine Konkubine geboren hatte. Er starb, wie Vasari sagt, in Folge seiner Studien und seiner Unordnungen. Ein begabter Mensch, den der Herzog selbst zu seiner Reise nach Rom mit Geld unterstützte, hatte er dem Vater immer tüchtige Hilfe geleistet und gleichwohl unter ihm nicht am wenigsten zu leiden gehabt. Zum Andenken an ihn stellte jetzt Bandinelli die Büste Cosimo's, die Clemens verfertigt hatte, über das Hauptportal seines Hauses in der Via de' Ginori. Draußen im öffentlichen Leben gemieden, bei Hofe in Ungnade und in seiner Familie von so herbem Verlust getroffen, fand der alte Meister seinen einzigen Trost bei seiner Frau Jacopa Doni: zu ihr war sein Verhältniß stets gut und innig; wiederholt hat er ihr Bildniß mit dem Meisel oder Pinsel ausgeführt und insbesondere auch auf jener schönen Handzeichnung, die sich im Louvre befindet. Baccio besaß von Jacopa mehrere Töchter und Söhne, von denen Michele ebenfalls Bildhauer wurde. An irdischen Gütern fehlte es ihm nicht; außer dem Wohnhause in Florenz und einer von seinem Vater ererbten Villa besaß er auch das reizende Spinello in Fiesole und das freundliche Cantone am Affricobache oberhalb der Abbazia S. Salvi. Allein dem Manne, der seine Gier nach immer weiterem Erwerb nicht mehr befriedigen konnte, der in seinem Ehrgeize tödtlich verwundet worden war, vermochte nichts mehr Frieden und Ruhe zu gewähren; innerhalb und außerhalb des Hauses war er sich und anderen unerträglich, und kein Mensch hatte Lust mit ihm zu sprechen. Zäh und verschlagen, richtete er sich dennoch wieder auf.

Wer heute von der Piazza San Domenico am Abhange der Höhen von Fiesole den

geraden, schmalen und steilen Pfad zur Stadt empor steigt, stößt nach wenigen Schritten bei dem ersten Quergäßchen zur rechten Hand auf die Villa Mantellini und deren weite Gartenterrassen. In zurückgezogener Stille und fast unbelauschter Einsamkeit gelegen, gewährt sie doch einen unbeschränkten freien Blick über das ganze wunderbar schöne und reich gesegnete Arno Thal, über die zahllosen Villen und Ortschaften und dann gerade vor sich hinab auf das einzige Florenz. Eben diese Stelle nun ist es, die einst Bandinelli's Eigenthum war, und ein schöner Brunnen unmittelbar neben dem Eingange erinnert uns noch jetzt an ihn. Zwischen zwei Säulen speit ein Löwenkopf von weißem Marmor Wasser in eine große ovale Schale, die auf zwei ganz nach antiken Vorbildern gearbeiteten Trägern ruht. Es sind Löwenbeine oben mit einem Löwenkopf. Auch das Wappen des Künstlers fehlt nicht; ein Dolch in Kreuzesform mit je einer Lilie in den ersten drei Winkeln und der Palla oder Kugel der Medici in dem vierten. Das ganze Werk ist vor kurzer Zeit restaurirt worden; wahrscheinlich gab es einst zwei Wasserspeier am Brunnen. Der zweite befindet sich jetzt in der Gartenmauer und darüber auch die alte Inschrift: „Baccius Bandinell. D. Jacobi aequ. has iuges aquas educendas suis sumptibus ad publ. et privat. utilitatem curavit MDLVI. Cosmo Med. Floren. Duce foeliciter regnante." Wollte sich der Bildhauer durch Anlage seiner Wasserleitung in Fiesole beliebt und populär machen? Nöthig hatte er es dann gewiß. Aber sein letztes Ziel blieb immer die Hofgunst.

Die Herzogin Leonora hatte einst zu Benvenuto Cellini geäußert, der Herzog würde zuletzt wohl einsehen, daß sein Bandinelli nichts tauge. Eben als dieser Wunsch in Erfüllung gegangen war, unternahm es Bandinelli die einflußreiche Frau für sich zu gewinnen. Von allen seinen Leistungen, das konnte ihm schwerlich entgehen, wurden eigentlich einzig und allein seine Zeichnungen mit unbedingtem Beifall aufgenommen. Der große Erfolg und die allgemeine Anregung von Michel Angelo's jüngstem Gericht, das am 25. December 1541 enthüllt wurde, hatten dann auch wieder auf Bandinelli gewirkt; die Zeichnung, die er darnach anfertigte, befindet sich gegenwärtig in Weimar. In der Zeit des Unglückes, von dem eben die Rede war, entwarf er vier Kartons: Schöpfung des ersten Menschenpaares, Vertreibung aus dem Paradiese, Noah und Moses, die Gesetzestafeln empfangend. Da er sich selbst weder an Fresco noch an Oelmalerei herantraute, so ließ er seine Arbeiten von Andrea del Minga in Farben ausführen. Mit ihnen begab er sich darauf zur Herzogin Leonora und legte sie ihr in Demuth zu Füßen. Die beiden ersten Bilder sind noch heute in der Sammlung des Palazzo Pitti zu sehen, während die beiden anderen verschollen sind. Wohlwollend und freundlich wurde der Meister aufgenommen; aber schwerlich war es Mitleid allein, das die Seele der Fürstin erfüllte. Benvenuto Cellini, der durch kleine antikisirende Goldsachen lange Zeit hindurch ihre Gunst für sich lebendig erhalten hatte, war eben damals in Ungnade gefallen; er hatte gewagt, den Ankauf einer Perlenschnur zu verhindern, nach welcher die herrische Frau ein großes Verlangen besaß; und was noch schlimmer war: er hatte die Herzogin einmal auf dem Nachtstuhle gesehen. Nach der Weise ihres Geschlechtes ließ sie nun „dem Goldschmiede" ihren Haß dadurch fühlen, daß sie seinen verhaßtesten Nebenbuhler recht auffallend auszeichnete und mit Aufträgen beehrte. Im Garten des Palazzo Pitti entstand durch Bandinelli eine Grotte mit einem Brunnen darin und außerdem am Rande eines Fischteiches ein Mann, der ein Faß auslaufen läßt.

So ging noch ein Mal die Sonne der Medici beglückend über dem Künstler auf.

Mit dem Meißel sowohl als mit dem Pinsel verewigte er damals sein eigenes Angesicht. Im Antrittsraume der Opera del Duomo hängt heute eine ungemein schöne Relieftafel mit der Unterschrift: Bacius Bandinellus civis Florentinus A. MDLVI. Das große Medaillon in der Mitte zeigt im Profil den Kopf mit dem kurzen Haupthaar und dem lang herabwallenden Vollbarte, und der Beschauer gewinnt davon den Eindruck einer würdevollen und bedeutenden Persönlichkeit. (Vergl. den Holzschnitt auf S. 65.) Bandinelli malte sich auch für die Sammlung der Künstlerbildnisse, die sich in den Uffizien befindet. Das einst rothe Haupthaar und der Bart sind weiß geworden; die Bekleidung mit dem schwarzen Rock und schwarzen Barett hat etwas anspruchsvoll Vornehmes.

Und wie fühlte er sich wieder am Hofe in seiner eigentlichen Lebensluft! Die erneute Gnade des Herrscherpaares bewirkte sofort auch eine Umstimmung aller Anderen für ihn. Die Höflinge sprachen natürlich nichts als Liebes und Gutes von Bandinelli, so gleich Bernardone, der den Ankauf jener Perlenschnur für die Herzogin durchgesetzt hatte, so Jacopo Guidi „mit seinem schiefen Maule und stolzen Tone", wie ihn Cellini schildert. Auf Cellini aber, auf den „Goldschmied", zielten Alle mit ihren giftigen Pfeilen. „Wisset, Excellenz," so äußerte sich Bernardone zum Herzog, „wisset, daß große Figuren auszuführen, doch eine ganz andere Kunst ist, als kleine Sachen zu machen. Ich will nicht sagen, daß Benvenuto am Perseus die kleinen Figürchen nicht gut gearbeitet habe, aber Ihr werdet sehen, die große gelingt ihm nicht." Als der Meister für seinen Perseus 10,000 Scudi forderte, ließ ihn der Fürst sehr hart an: „Du bist zu sehr auf Deinen Vortheil bedacht. Ich will die Statue schätzen lassen." — „„Gegenwärtig"", versetzte Benvenuto, „„ist Niemand in Florenz, der ein Gleiches machen kann."" — „Ja, es ist gegenwärtig in Florenz ein Mann", bedeutete ihn der Herzog, „der ein solches Werk machen könnte, und deswegen wird er es auch zu beurtheilen wissen." — Und nun ertheilte er durch den Erzbischof Bartolini von Pisa und Pandolfo della Stufa an Bandinelli die Weisung, das Werk wohl zu betrachten und zu schätzen. Allein Bandinelli wollte von dieser Ehre nichts wissen, bis er endlich, durch jene beiden Herren bestimmt, seine Erklärung abgab, wornach die reiche und schön gerathene Gruppe wohl 16,000 Goldgulden und mehr werth wäre. „Ungeachtet seiner bösen Natur", renommirt Benvenuto, „war er doch genöthigt, Gutes davon zu reden, er, der sein ganzes Leben lang von Niemandem Gutes gesprochen hat." Aber die Aufstellung des Perseus suchte Bandinelli dadurch zu verhindern, daß er arglistig von der öffentlichen Meinung alles Schlechte sagte, daß er heuchlerisch behauptete, sie würde ungerecht gegen das Werk sein. So schlimm es auch um Benvenuto stand, er war nicht der Mann, der sich so leicht aus dem Sattel heben ließ; im Jahre 1558 wurden ihm sogar die Bronzereliefs für Bandinelli's Domaltar übertragen. Wüthend darüber schrieb dieser am 25. April 1558 an seinen Gönner Jacopo Guidi: „Dieser Mensch ist befähigt, solche Werke zu putzen, aber nicht, sie zu machen. Denn selbst seine kleinen Figuren sind voller Fehler, da er nicht zu zeichnen versteht, und gerade für jene Reliefs bedarf es eines ganz vollendeten Zeichners, wenn nicht auf das Allerhäßlichste die Kirche und unsere Zeit vor die Augen der Nachwelt kommen soll.... Mir gab Gott dieses Talent zu Ehren des Herzogs, des Vaterlandes, des Jahrhunderts." Die Ausführung der Reliefs unterblieb in der That. Benvenuto freilich behauptet, er habe den Auftrag zurückgewiesen, weil er Baccio's Zeug durch seine Bemühungen nicht hätte werthvoll machen wollen. „Die Zeichnung", so läßt er sich über das Altarwerk aus, „ist gar nicht von Baccio, denn er verstand nichts von Architektur, sondern von dem Holz-

arbeiter Giuliano di Baccio d' Agnolo, der die Kuppel verdarb und auch in dieser Arbeit nichts Kunstvolles leistete."

Daß Bandinelli ohne alles Verständniß für Architektur war, sprach sogar Vasari aus. Er selber hegte allerdings eine ganz andere Meinung von sich, und ließ sich darüber mit seiner gewohnten Beredtsamkeit in einem Briefe an die Herzogin am 30. Mai 1558 vernehmen: „Ich besah die neuen Arbeiten im Palazzo Pitti (die eben Ammanati begonnen hatte). Auf der Baukunst beruht das Wohlbehagen, die Gesundheit, das Leben der Menschen.' Das Bauwerk ist nichts anderes als eine vollendet schöne Proportion des menschlichen Körpers: (ein Satz, den ich zuerst bei Antonio Averlino, genannt Filarete, gefunden habe). Der Baumeister hat mit Künstlern verschiedener Art zu thun; aber will er gefürchtet und geehrt sein, so muß er ein Beispiel edler Sitten geben und insbesondere mit größter Sorgfalt wachsam sein. Ein solcher Charakter erspart Zeit und Geld. Und Ihre Excellenz weiß, daß dies meine Natur ist, der ich alle Meister anstrenge.... Die Bedeutung eines fleißigen und guten Zeichners ist so groß, daß ich mehr Frucht bringen werde als jeder andere... Verwendet man mich nun als Architekten für den neuen Palast in Pisa, so werde ich als treuer Diener zeigen, ob ich mich auf die Baukunst verstehe, und ob ich weiß, wie die Wohnung eines großen Fürsten sein muß, und was zur Ehre, zum Nutzen und zum Vergnügen gehört. Oft habe ich mit Ihrer Excellenz darüber gesprochen und erfahren, wie sehr Sie Sich an nützlichen Dingen ergötzen."

Wie viel von dem Palaste der Medici, dem heutigen Palazzo Pierracchi in Pisa, unter dem Einflusse Bandinelli's entstand, weiß ich nicht anzugeben. Gelegentlich erfahren wir noch, daß der Künstler bei Wasserbauten am Pescia-Fluß die Leitung hatte und dort jene „sorgfältige Wachsamkeit" bewies. Wie Lorenzo Pegni nämlich den 22. December 1558 an Concini schrieb, quälte er nur die Leute, während er sich wieder mit ehrgeiziger Unruhe und Intrigue bei jeder Gelegenheit an den Herzog drängte.

Auch Skulpturen wollte er wieder machen; er hielt die Umstände für günstig genug, um seine Projekte zu einem Brunnen vorzubringen, die er bereits 1551 entworfen hatte. An dem Modell zu einem gigantischen Neptun fand die Herzogin, der es kluger Weise zuerst vorgestellt wurde, solches Wohlgefallen, daß sie ihren Gemahl beredete, den Befehl zur Ausführung zu ertheilen. Bandinelli ging nach Carrara, suchte einen geeigneten Marmor aus und bezahlte 50 Scudi darauf. Da aber der Block nicht abgeholt wurde, so reiste sein Besitzer nach Florenz und forderte drängend und drohend sein Geld, bis es der Herzog durch Vasari ihm aushändigen ließ. Bei dieser Gelegenheit gelangte die Kunde von dem ganzen Vorhaben zum ersten Male unter die Bildhauerzunft, und sie forderte nun, daß vor der Ausführung Ammanati und Cellini mit Bandinelli in eine Konkurrenz treten sollten. Allein auch jetzt trat die Herzogin wieder für ihren Schützling ein, und nur das Schicksal selbst vereitelte ihre guten Absichten.

Von seinem Tode hatte Baccio oft gesprochen und geschrieben, um die Welt an den Verlust zu mahnen, den sie dann erleiden würde. In demselben Concini, aus dem sich Baccio eine eigene Jugend für Vasari's Schilderung seines Lebens heraus las, fand er auch die Notiz, daß Michel Angelo mit dem Gedanken umgehe, sich eine würdige Grabstätte zu bereiten: er wollte einer Kirche als Aufsatz auf einen Altar eine Pietà schenken und sich dafür dann an dem Fuße desselben Altares einen Ruheplatz ausbitten. Für den gleichen Zweck arbeitete Bandinelli seit 1551 „einen todten Christus mit Nikodemus." Durch den Einfluß der Herzogin ließen sich die Pazzi bestimmen, in der

ST. LAURENTIUS

Zeichnung von Bandinelli, Stich von Marcanton.

Kirche dell' Annunziata die Kapelle des Bindo di Capo de' Pazzi, die 1388 errichtet war, an den Bildhauer abzutreten. Vergebens führte selbst Lelio Torelli im Februar 1559 Beschwerde beim Herzog, es würde das Grab eines im Kampf gefallenen Kriegers durch die beabsichtigten Bauten rücksichtslos beseitigt; am 2. Mai 1559 wurde der erforderliche Vertrag mit den Mönchen der Annunziata abgeschlossen und der Bau begonnen. Hinten über dem Altar stellte der Meister seinen Christus mit Nikodemus auf; der letztere war noch 1554 von seinem Sohne Clemens angefangen worden, der dem Kopfe die Züge des Vaters gab. Wie dort in Santa Croce Christi Haupt im Schooße eines Engels ruht, so hier an Nikodemus. Auf dem Steine, der diese Gruppe trägt, steht Divinae Piet. B. Bandinell. II. sibi sepul. fabref. An den vier Ecken der Basis sind Todtenschädel, an den zwei Langseiten Festons mit den Kopfbildern Bandinelli's und seiner Frau oder mit dem Familienwappen, an den zwei Kleinseiten ein Falke mit einem Ringe in der Klaue auf einem Zweige sitzend. Unter dieser Basis steht dann der Sarkophag, der an jeder Kleinseite das Familienwappen zwischen zwei Greifen zeigt und an der vorderen Langseite die große Inschrift trägt: J. O. M. Bacius Bandinel. Divi Jacobi eques sub hac salvatoris imagine a se expressa cum Jacoba Donia uxore quiescit a. MDLIX. In die Gruft unter dem Fußboden in der Kapelle führte er den Leichnam seines Vaters über. Sei es nun, bemerkt Vasari, daß ihn dies zu sehr aufregte, oder sei es, daß ihm die letzten Arbeiten und Anstrengungen zu groß waren: der Mann, der immerfort bis auf den letzten Tag so gesund, stark und rüstig war, erkrankte am letzten Januar 1560 und verschied acht Tage darauf am 7. Februar.

„Bandinelli starb", schreibt Benvenuto, „und man glaubte, daß außer seiner unordentlichen Lebensart der Verdruß, den Marmor (für den Neptun) verloren zu haben, wohl die Ursache seines Todes gewesen sei." Benvenuto wird hier selbst in dem Berichte über die letzte Stunde seines Gegners von blinder Leidenschaft beherrscht, denn nach seiner eigenen Darstellung wurde Bandinelli durchaus nicht um den Marmor gebracht; redet er aber gar von „unordentlicher Lebensart", so hat er uns doch sonst niemals irgend einen Beweis dafür gegeben und steht überdies mit seiner Behauptung im Gegensatz zu Vasari und allen anderen Berichten.

Die Spottsucht folgte Baccio freilich bis in's Grab, und Alfonzo de' Pazzi dichtete ihm das Epitaphium:

> „Il mazzuol, che è qui intorno e lo scapello
> Mostran, che qui sepolto è il Bandinello,
> Di cui la fama assai si pregia e stima
> Felice lui se fosse morto prima."

Vasari war überzeugt, daß die Vorzüge des Meisters nach seinem Tode erst Anerkennung finden würden, und erfuhr selbst die Bestätigung seines Urtheils. Sagte doch sogar Benvenuto, als er hörte, daß Ammanati den Marmor für den Neptun erhalten sollte: „Unglücklicher Marmor! Wahrlich, in den Händen Bandinelli's wärest du übel gefahren, aber in den Händen Ammanati's wird es dir noch übler ergehen!" Dieses Schicksal wurde dem Block erspart, der dem Giovanni da Bologna anvertraut wurde. Und doch bewies nach Vasari auch dessen Arbeit nur, wie weit in Hinsicht auf Zeichnung, Einsicht und tüchtiges Können alle überlebenden Bildhauer hinter Bandinelli zurückblieben, wie wenig sie dasjenige Schöne und Gute erreichten, das ihm eigenthümlich war. „Bandinelli," rühmt sein Biograph, „besaß ein glühendes Verlangen nach Ehre und nach Aus

zeichnung in der Kunst, sowie nach tüchtigen Leistungen in ihr. Allein es war dies doch viel mehr ein höchster Grad des glühenden Wollens als der Befähigung und Geschicklichkeit, die er von der Natur in seinen ersten Lebensjahren empfangen hatte. Er scheute keine Anstrengung; er ließ keine Zeit ungenutzt; er war immer darauf erpicht, sei es arbeiten zu lernen, sei es zu arbeiten; er war immer thätig und niemals müßig, indem er meinte, durch beständigen Fleiß Alles zu übertreffen, was jemals ein Anderer in der Kunst hervorgebracht hatte." — „Als Zeichner ein ganz ungewöhnliches Talent, wird er von uns unter die größten Meister gezählt, und wir haben immer Respekt vor ihm gehabt. Er verdient ein ehrenvolles Lob und ewigen Ruhm. — Schon im Leben hätte er Anerkennung gefunden, wenn ihm nicht von Natur die Gabe versagt gewesen wäre, angenehm und höflich zu sein. Allein er benahm sich ohne Grazie und war bäuerisch in seinen Worten. Er redete schlecht von Anderen, und selbst als öffentlicher Beamter ließ er rücksichtslos gegen die Bürger Roheiten aus und bekam sie wieder zurück. Er lebte in ewigem Hader und Prozessiren, und es schien, als ob er darüber triumphire."

Wenn sich Cellini in seiner blinden Leidenschaft in Unwahrheit und Ungerechtigkeit verrennt, so ist Vasari in seinem Bestreben nach ruhiger Objektivität widerlich affektirt; und indem er bei der Beurtheilung Bandinelli's als Menschen nur für Formen und Aeußerlichkeiten einen Blick besitzt, wird uns seine eigene sittliche Bildung bedenklich. Was den Künstler Bandinelli betrifft, so stellt er dessen Gaben und Fleiß viel zu hoch, und indem er beides nur ganz allgemein und nicht in seiner Eigenart zu fassen vermag, weiß er nicht, was diesen Gaben im tiefsten Grunde gebricht, was diesem Fleiße seinen sittlichen Werth nimmt und ihn allzu oft in sein Gegentheil, in lüderliche Hast verkehrt.

Keine Charakteristik, sondern nur hohle prunkende Worte geben die Verse des Anton Maria Bardi di Verno:

> Ornò di sacre insegne il Quinto Carlo
> Costui, che morto hor vive in mille carmi
> Ch' osò dar moto e spirto à bronzi e à marmi
> Con l' ingegno, e con l' opra, e potè farlo.

Glänzend und ehrenvoll ist Bandinelli bestattet worden. Seinen Söhnen und Töchtern hinterlies er ein reiches Erbe an baarem Vermögen und Kunstsachen, Häusern und Landgütern. Noch ruht er zur Seite seines Vaters und seiner Frau an der Stätte, die er sich selbst erwählte und ausschmückte.

Vasari nahm für Bandinelli ewigen Ruhm in Anspruch. Ich finde einzig und allein seine Zeichnungen in verschiedenen Zeiten anerkannt und von Sammlern gesucht und werth gehalten. So besaß Roberto Canonici in Ferrara 1632 zwei Blätter mit zwei Männern, die bei Lichte an einer Tafel zeichnen, Coccopani in Reggio 1640 eine Federzeichnung des Simson, Gaburri in Florenz 1722 eine Federzeichnung einer nackten Figur und zweier Köpfe, die Galerie Estense die Köpfe eines alten Mannes und einer alten Frau in Rothstift, sowie den Kopf eines alten Mannes auf Leinwand.

Das aber hob und verbreitete recht wesentlich den Namen Bandinelli's, daß schon seit 1515 viele seiner Zeichnungen gestochen wurden, und daß dies durch Stecher ersten Ranges geschah, durch Männer wie Marc Anton*), Agostino Veneziano, Marco da Ravenna, Nic. de la Casa, J. F. Fiorentino. Die anatomischen Zeichnungen „Gli Scheletri" sind nicht nur

*) Einen Lichtdruck nach dessen Stich von Bandinelli's Martyrium des h. Laurentius (Bartsch 104; Passavant 46) in verkleinertem Maßstabe finden die Leser diesem Aufsatze beigefügt.

von Agostino Veneziano 1518, sondern auch von Marco da Ravenna gestochen worden. Eben jener Agostino führte 1531 „die kleinere Zeichenschule" aus, während die größere ein Werk des Enea Vico ist. Auch durch den Holzschnitt und die Lithographie sowie neuerdings durch die Photographie haben Bandinelli's Zeichnungen Verbreitung gefunden.

Vasari rühmt ganz überschwänglich Bandinelli's fleißiges Streben. Aber niemals ging dasselbe aus der überströmenden Schöpfungsfülle einer angebornen Genialität hervor. Anfangs war es der Eifer eines krankhaften Ehrgeizes, den man mit Mitleid der Jugend verzeiht; in seinem Mannesalter offenbarte es sich als schamlose Gier nach Geld und großem Namen um jeden Preis. Beharrlich andauernde Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit hat Baccio der Ausführung keines einzigen Werkes gewidmet. Selbst vor schmählichen Flickereien scheute er sich nicht; dem Petrus im Dome ist ein Stück Gewand angeklebt, dem Hercules eine Schulter und dem dazu gehörigen Cacus ein Bein angesetzt, bei der Orpheusgruppe der Kopf des Cerberus als besonderes Stück eingelassen, wie denn auch bei der Statue des Cosimo der erste Kopf abgeschlagen und durch einen neuen ersetzt werden mußte. Wenn aber fast stets die Korrektheit seiner Skulpturen hervorgehoben wird, so hat sie ungefähr denselben Werth, wie die Korrektheit seines Charakters, der vor der Polizei und dem Kriminalkodex für unantastbar gelten mochte und der dennoch vollständig ohne inneren sittlichen Werth und Gehalt war.

Im Leben und der Kunst fehlten ihm Herz und edle Leidenschaft, Unmittelbarkeit und Tiefe, Anmuth und Wahrheit. Phantasie und Genie waren ihm durchaus versagt. Er besaß nicht einmal das Vermögen des feinen Anempfindens und der verständnißvollen Aneignung. Aber in einer unendlich produktiven Epoche, der neben dem Inhalte des Christenthums auch derjenige der antiken Welt zur Verfügung stand und die mit voller Freiheit an die Natur sich hingab, in einer Epoche, die zugleich die ewigen Gesetze der Formenschönheit wieder zum Gefühl und zur Anschauung brachte: da reichte auch Bandinelli's Art des Aneignungsvermögens aus, um bisweilen Erträgliches und selbst Gefälliges hervorzubringen. Seiner Anlage nach hätte er ein Virtuos der Technik werden können; daß auch dies nicht geschah, war seine eigene Schuld.

Quellen:

Zani, Enciclopedia. — Vasari, Ausgabe Lemonnier X, 293 ff. und an zahlreichen anderen Stellen. — Bottari, Lettere pittoriche I, 42, 50—76. II, 280. III, 98, 234, 236, 239. IV, 164, 215. V, 264. VI, 17—19, 146, 204, 230. — Gaye, Carteggio, II, 175, 276, 283, 286, 498. III, 4, 8, 14. Vergl. Guhl, Künstlerbriefe I, 372 u.s.w. — Borghini, Il riposo, an vielen Orten. — G. Targioni, Viaggi per la Toscana, II. 142. — Guasti, La Villa Bandinelli a Pizzidimonte (im Calendario Pratese, 1848). — Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Band VI. (Ascanio Condivi, Das Leben des M. Angelo Buonarroti). — Benvenuto Cellini, Selbstbiographie in Goethe's Werken. Bd. 28 u. 29. — Segni, Storie Fiorentine dall' anno 1527 al 1555. — Comines, Memoires, 451, 455. — v. Reumont, Lorenzo il Magnifico. — Del Migliore, Firenze illustrata. (Firenze 1684.) — Boschi, Bellezze di Firenze, 9, 24, 33, 38, 68, 185, 223. — Lasinio, La Metropolitana fiorentina illustrata. (Firenze 1820. — Fantozzi, Guida di Firenze. (Firenze 1842.) — Serraglio, La Santa Casa abbelita. (Loreto 1655.) — Tosi, Monumenti sepolcrali di Roma. Pio Tommaso Masetti, Notizie istoriche del tempio di S. Maria sopra Minerva. Titi, Descrizione di Roma. — Campori, Gli artisti negli stati Estensi, 30. — Campori, Raccolta de' cataloghi, 126, 158, 573, 579. — Rosini, Storia della scultura, I, 57 u. V, 86 — Burckhardt, Cicerone. — Burckhardt, Gesch. der Renaissance in Italien, 81, 135, 185, 187, 205, 207. — Lübke, Geschichte der Plastik (1871) 697 u. 733. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von Jordan. — J. Meyer, Allgemeines Künstlerlexikon. (Artikel Averlino, Ammanati und Bandinelli. — Aurelio Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti. — Milanesi, Le lettere di Michelangelo Buonarroti.

Zur Erinnerung an Josef Selleny.

Mit Illustrationen.

Josef Selleny

Vor Kurzem erschien in diesen Blättern eine erschöpfende Besprechung der Werke Selleny's bei Gelegenheit der reichhaltigen Ausstellung von dessen Gemälden, Studien und Skizzen, welche von der Wiener Künstlergenossenschaft in ihrem Hause zum ehrenvollen Andenken an den heimgegangenen Kollegen und einstmaligen Vorstand veranstaltet worden war.*) Die künstlerische Bedeutung Selleny's hat damit vollkommene und gerechte Würdigung gefunden, so daß nunmehr nur noch erübrigt, den Lesern, deren Theilnahme an dem Künstler durch die Schilderung seiner Werke ohne Zweifel rege geworden ist, einige Mittheilungen über den Lebensgang dieses bedeutenden Mannes zu machen, der, trotz beengender Familienverhältnisse und mangelhafter Schulbildung, durch eigene Thatkraft und Beharrlichkeit einem nimmer rastenden Wissensdrange folgend, seine geniale Begabung dergestalt zu verwerthen wußte, daß er sich nebst der bedeutenden Stellung, die er als Künstler errang, auch höchst achtenswerthe naturwissenschaftliche, literarische und linguistische Kenntnisse erwarb, aber auch zeitlebens im fortwährenden Kampfe mit widrigen Verhältnissen nie zu vollkommener innerer Befriedigung gelangte und zuletzt einem tragischen Geschicke erlag

Josef Selleny wurde am 2. Februar 1821 in Meidling bei Wien geboren und wuchs, wie erwähnt, in ziemlich beschränkter bürgerlicher Lebenssphäre auf. Er erhielt den deutschen Elementarunterricht im elterlichen Hause, um die öffentlichen Prüfungen an der Hauptschule zu St. Anna in Wien abzulegen. Schon als Knabe trug er sich mit dem lebhaften Verlangen, recht viel von der Welt zu sehen, und um diesen Wunsch befriedigen zu können, mochte es ihm in seinen Verhältnissen als das am ehesten Erreichbare erscheinen, wenn er bei irgend einer hohen Herrschaft eine Bedienstung suchte, um in deren Gefolge auf Reisen gehen zu können. Indem er von solchen ihm vorschwebenden Aussichten sich bestimmen ließ, faßte der junge Selleny den Entschluß — Koch zu werden, von welchem Metier man übrigens wohl mit Fug und Recht erwarten konnte, daß es seinen Mann nähren werde. Um nun in dem gewählten Berufe ja gewiß recht Bedeutendes leisten zu können, suchte und erhielt er Aufnahme in die Blumen-, Ornamenten- und Manufaktur-Zeichenschule am Polytechnischen Institute, in welche der Eintritt damals noch ohne vorangegangene Realstudien möglich war, und begann mit deren Besuch im Jahre 1839. Hier trat nun bald sein bedeutendes Zeichentalent zu Tage, und er erhielt nach kurzer Zeit Preise für Dessins zu einem Seidenstoff und zu einem Shawl, sowie für eine Zeichnung nach einem Gypsmodell. Diese bedeutende Begabung Selleny's erregte die besondere Aufmerksamkeit der Professoren Gruber und Perger, welche endlich seinen Vater rufen ließen, um

*) Als Illustration zu diesem Aufsatze ist eine Radirung von A. Peisker nach einem italienischen Landschaftsbilde des Künstlers „Das Muhlthal bei Amalfi" beigegeben Anm. d. R.

von der beabsichtigten Laufbahn des talentvollen Sohnes abzurathen und ihn zu bestimmen, denselben Künstler werden zu lassen.

Diesem Rathe wurde nunmehr auch Folge gegeben; Selleny trat in die k. k. Malerakademie ein und besuchte die Elementarzeichnungsschule unter Professor Gselhofer, sodann die Landschaftszeichenschule des Professors Steinfeld und schließlich die Landschaftsmalerschule unter Professor Thomas Ender. Schon in der Steinfeld'schen Schule erregten seine Zeichnungen nach der Natur, zu denen meist die herrlichen Baumgruppen des Prater den Stoff lieferten, Aufsehen, und viele derselben wurden von der Akademie als Vorlagen erworben. Auch mit mehreren Preisen wurde Selleny zu dieser Zeit ausgezeichnet; so erhielt er den sogenannten „Kopirpreis" für eine Rothstiftzeichnung nach einer Vorlage von Weirutter und den sogenannten „Praterpreis" für eine Zeichnung nach der Natur. Als Schüler der Landschaftsmalerschule machte er mit Professor Ender mehrere Studienreisen nach Steiermark und Südtirol, und Selleny sprach es auch in der Folge oft aus, daß er diesem Lehrer vieles verdanke; doch konnte er auch manche Launen und Chikanen nicht vergessen, die ihn bestimmten, Ender's Schule früher zu verlassen, als sonst wohl der Fall gewesen sein möchte.

Im Jahre 1847 erhielt Selleny den großen Hofpreis, mit dem ein Reisestipendium nach Italien verbunden war, für ein Oelgemälde „Verödeter Friedhof" zugleich mit J. Novopacky, dessen Bekanntschaft Selleny in der Akademie machte und dem er sich in inniger Freundschaft anschloß. Vom Jahr 1842 an hausten die Freunde gemeinschaftlich, und dieses Verhältniß, dem sich in der Folge auch der Landschaftsmaler Gottfried Seelos als dritter im Bunde zugesellte, dauerte ungetrübt durch mehr als 30 Jahre bis zur letzten Erkrankung Selleny's fort. In diesem Zusammenleben mit den erprobten Freunden mag auch der Grund zu suchen sein, daß Selleny keinen eigenen Familienherd gründete; es gab wohl eine Zeit, wo er an eine Verbindung mit der Tochter eines angesehenen Wiener Bürgerhauses dachte, doch nebst der oben erwähnten Ursache mochten sich auch andere Verhältnisse in den Weg stellen, so daß dieselbe nicht zu Stande kam.

Das sturmbewegte Jahr 1848 und dessen Konsequenzen dürften wohl hauptsächlich dazu beigetragen haben, daß Selleny die Frucht des errungenen Preises erst verspätet ernten, die Reise nach Italien erst nach mehreren Jahren antreten konnte. Es war dies aber keine Pause in seiner Thätigkeit; er machte, nunmehr auf eigenen Füßen stehend, die bedeutendsten Fortschritte in der Kunst und benutzte daneben seine Zeit auf's Eifrigste zu wissenschaftlicher Ausbildung und zu Sprachstudien, namentlich zur Erlernung der türkischen Sprache, wozu er hauptsächlich dadurch veranlaßt wurde, daß er den Kunstunterricht an der in der Vorstadt Landstraße bestandenen Ausbildungsanstalt für türkische Generalstabs-Offiziere übernommen hatte. Selleny leitete diesen Unterricht beinahe neun Jahre hindurch und bildete manchen talentvollen Schüler, worunter besonders Sirri Achmet zu nennen ist.

Endlich konnte er 1854 die längst ersehnte Reise nach Italien unternehmen, von welcher er nach Jahresfrist mit reichlicher Ausbeute an Landschafts- und Kostüm-Studien zurückkehrte. Bald nach seiner Rückkehr fand er Gelegenheit, seine italienischen Studien dem Erzherzog Ferdinand Max vorzulegen, dessen Beifall namentlich auch die figürlichen Darstellungen Selleny's in so hohem Grade erhielten, daß der Erzherzog dem Künstler den Auftrag ertheilte, ihn zu porträtiren. Selleny entledigte sich dieses Auftrages in gewohnter genialer Weise, und es wurde dieses Bildniß, welches den Erzherzog in ungezwungener Haltung, mit der Marine-Uniform bekleidet, darstellt, sowie ein ähnliches Porträt, welches Selleny in der Folge vom Erzherzog Karl Ludwig malen mußte, von dem bekannten nunmehr verstorbenen Kupferstecher Axmann in Stahl gestochen. Die beiden Platten, von denen nur eine geringe Anzahl von Abdrücken gemacht wurde, werden gegenwärtig in der k. k. Schatzkammer aufbewahrt.

Der für alles Schöne und Edle empfängliche kaiserliche Prinz wendete Selleny fortan große Aufmerksamkeit zu, und seiner Anregung hatte es der Künstler auch hauptsächlich zu danken, daß er die Weltumsegelungsreise der k. k. Fregatte Novara mitmachen konnte, worin der Künstler die Verwirklichung seiner sehnlichsten Wünsche sah, und welche einen so bedeutsamen Abschnitt in seinem Leben bildete. Zur Ermöglichung von Selleny's Theilnahme an der Novara-Reise

trug übrigens auch der Umstand, daß er um diese Zeit die Bekanntschaft Ritter v. Scherzer's, des Historiographen dieser Reise, machte, nicht unwesentlich bei. Wohl ist anzunehmen, daß Selleny sich eines glänzenderen und würdigeren Erfolges seiner rastlosen und aufopfernden Thätigkeit hätte erfreuen können, wäre ihm sein erhabener Protektor nicht durch die verhängnißvolle Kaiserfahrt nach Mexiko zu früh und durch die tragische Katastrophe von Queretaro für immer entrissen worden.

Im März 1857 verließ Selleny Wien, um sich auf der Fregatte Novara einzuschiffen, nachdem ihm seine Freunde und Kollegen eine herzliche Abschiedsfeier bereitet hatten. Die künstlerischen Früchte dieser Erdumsegelung sind in den Eingangs erwähnten Aufsätzen in diesen Blättern eingehend besprochen und geschildert worden; doch muß hier noch erwähnt werden, daß der geniale Künstler wohl nicht immer frohen Muthes und heiteren Geistes an seine Arbeiten gegangen sein mag, denn er war in gesellschaftlicher Beziehung keineswegs auf Rosen gebettet und hatte vielmehr mit Widerwärtigkeiten zu kämpfen, welche sich besonders in den letzten Monaten der Reise auf das Empfindlichste steigerten. Es klingt kaum glaublich, wenn man erfährt, daß Selleny in Folge bedeutungsloser Zwischenfälle von gewisser Seite der Schiffsequipage Anfeindungen und Beleidigungen zu ertragen hatte, die ihm schließlich den Besuch des Decks verleideten und ihm den Genuß der ersehnten Fahrt auf das Bedauerlichste vergällten.

Nach zwei und einhalbjähriger Abwesenheit ankerte die Novara anfangs September 1859 wieder auf der Rhede von Triest; Selleny wurde aber noch drei Wochen durch Erzherzog Max in Triest zurückgehalten und kehrte endlich am 29. September nach Wien zurück, jedoch nur für kurze Zeit, denn er hatte eine Einladung des kaiserlichen Prinzen angenommen, ihn und seine Gemahlin auf einer größeren Seereise zu begleiten, die sich auf Madeira, Rio de Janeiro und Bahia erstreckte, und so schiffte sich der Künstler am 4. November desselben Jahres abermals ein.

Diese für Selleny wohl genußreichere Reise dauerte ein halbes Jahr, und es erfolgte seine Rückkehr nach Wien im Mai 1860. Hier nahm nun die Sorge für die Illustrationen des Novara-Reisewerkes, wozu bekanntlich A. v. Scherzer den textlichen Theil lieferte, Selleny's ganze Thätigkeit in Anspruch, so daß er kaum eine Ansicht von Madeira, welche Erzherzog Max als Weihnachtsgeschenk für seine Gemahlin bestellt hatte, zur rechten Zeit fertig bringen konnte. Es mußte ein Schnellzug arrangirt werden, um das Bild rechtzeitig nach Miramar zu bringen, die letzte Arbeit, die Selleny für den Erzherzog lieferte. Nebst der artistischen Ausschmückung des Novara-Werkes beschäftigten Selleny die Ideen zu einer größeren künstlerischen Aufgabe, nämlich zu einem Cyklus von Charakter-Landschaften nach seinen Reisestudien. Er zeichnete mehrere Kartons, aber nur einer davon, die Insel St. Paul, gelangte zur Ausführung, nachdem alle Bemühungen, seinen schönen Plan durchzuführen, an der Ungunst der Verhältnisse gescheitert waren.

Solche Erfahrungen verstimmten allmählich Selleny's ohnehin reizbares Gemüth, und zu alledem gesellte sich noch das beklagenswerthe Geschick, daß er seit seiner Rückkehr von der Weltumsegelung fast jedes Jahr von irgend einer schweren Krankheit heimgesucht wurde, was selbstverständlich eben so lähmend auf seine künstlerische Thätigkeit, als auch auf seine sonstige Prosperität wirkte.

Selleny, welcher durch manches Jahr an der Leitung des Oesterreichischen Kunstvereins regen Antheil genommen hatte, wurde im Herbste 1867 zum Vorstande der Wiener Künstlergenossenschaft gewählt. In das Jahr dieser seiner Funktion fiel die Veranstaltung der dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung und die Eröffnung des Künstlerhauses in den ersten Septembertagen von 1868. Selleny wurde den bedeutenden Aufgaben, die ihm damit geboten waren, vollkommen gerecht, und endlich wurde ihm nach Schluß der Ausstellung auch eine höhere Anerkennung und Auszeichnung durch die Verleihung des Ordens der eisernen Krone zu Theil.

Von dieser Zeit an führte Selleny mehr und mehr ein künstlerisches Stillleben. In den Sommermonaten der letzten Jahre suchte er in Begleitung seines Freundes Seelos mit Vorliebe die Gegend von Bozen in Südtirol auf, von wo er die reizendsten Zeichnungen und Studien zurückbrachte; die Folgen seiner wiederholten schweren Erkrankungen und wohl auch der überreizten geistigen Anstrengung früherer Jahre machten sich aber allmählich immer fühlbarer, sein

Nervensystem war irritirt, und ein nervöses Kopfleiden verließ ihn selten. So dauerte es mit Selleny fort bis zum Frühjahr 1873, wo ihm der allerhöchste Auftrag zu Theil wurde, die Kunstschätze in der kaiserlichen Villa in Ischl zu ordnen, welcher ehrenden Aufgabe er sich auch mit Freuden unterzog.

Er reiste Ende April ab und Seelos, der auf den Gesundheitszustand des Freundes nicht besonders fest vertrauen mochte, begleitete ihn. In Ischl angekommen, traf Selleny sofort alle Vorbereitungen, den erhaltenen Auftrag in Angriff zu nehmen — da befiel ihn auf dem Wege über die Esplanade ein plötzliches Unwohlsein, worauf bald die ersten Spuren von gestörter Geistesthätigkeit bemerkbar wurden, die sich auch in einer Skizze, die er noch Tags darauf für des Arrangement eines Salons entwarf (seiner letzten Arbeit), offenkundig zeigten. Selleny wurde, sobald es sein Zustand gestattete, nach Wien gebracht, wo sich aber leider die häusliche Pflege bald als unzureichend erwies, so daß er der bekannten Privat-Heilanstalt für Geisteskranke in Inzersdorf übergeben werden mußte, nachdem der Kaiser huldvoll die Tragung der dadurch erwachsenden Kosten übernommen hatte. In der genannten Anstalt wurde dem unglücklichen Künstler durch deren Leiter die aufopferndste, freundschaftlichste Pflege zu Theil, welche jedoch zu keinem günstigen Resultate führte. Sein Geist blieb umnachtet, wenn auch bisweilen einige Lichtblicke auftauchten, und nachdem durch einige Zeit sogar eine merkliche Besserung des physischen Zustandes eingetreten war, verschlimmerte sich derselbe von Weihnachten 1874 an in bedenklichster Weise, bis am 22. Mai 1875 seine Erlösung erfolgte.

Selleny's Lebensweg war kein glatter und wohlgeebneter; wenn auch der Wanderer alle Vorbereitungen getroffen, die höchsten Ziele zu erreichen, und in dieser Absicht beharrlich und rastlos gearbeitet hatte, so thürmten sich dennoch immer Hindernisse auf, welche seine Schritte lähmten. Er fand wenig Blumen an seinem Wege blühen, und selten boten sich ihm erquickende Ruheplätze, und so ermattete der feurige Geist, ohne je die gewünschte Befriedigung gefunden zu haben. L. H.

Notiz.

* **Weibliches Bildniß von Jacob Gerritsz. Cuyp.** Neben den zahlreichen glänzenden Leistungen der beiden Hauptmeister niederländischer Porträtmalerei, welche die Zeitschrift den Lesern in Reproduktionen vorgeführt hat, gewährt es gewiß für Manchen ein eigenthümliches Interesse, nun auch einmal einen jener schlichten älteren holländischen Bildnißmaler, die zur Seite der Koryphäen ruhig ihres Weges gingen, in einem tüchtigen Werke repräsentirt zu sehen. Wir wählen dazu das weibliche Brustbild von Jacob Gerritsz. Cuyp in der Lamberg'schen Galerie zu Wien, ein Werk, das freilich weder durch den dämonischen Reiz des Rembrandt'schen Helldunkels, noch durch die geistvolle Auffassung und den flotten Zug der Handschrift eines Frans Hals besticht, und doch bei aller seiner bürgerlichen Einfachheit durch künstlerische Eigenschaften edelster Art uns dauernd zu fesseln im Stande ist. Der Maler hat die brave Frau, die uns gutherzig und ernst anblickt, in ihrem schwarzen, mit Spitzen besetzten Häubchen, dem schwarzen Kleid mit Sammetlitzen und dem gewaltigen, auf's sorgsamste gefältelten Mühlsteinkragen treu und fleißig abkonterfeit. Aber bei aller Genauigkeit besitzt sein Werk doch durchaus nichts Hartes oder Gequältes. Das Gesicht namentlich ist in einem frischen, kräftigen Tone mit leichtem, freiem Pinsel fein und weich durchmodellirt, so daß wir das volle warme Leben vor uns zu haben glauben. Das Bild trägt links in dem perlgrauen Grunde die Bezeichnung: Aetatis 48. A°. 1647. J. G. Cuyp fecit. Wenn der Meister, wie gewöhnlich angegeben wird, bereits 1575 geboren ist, hätte er es also mit 72 Jahren gemalt. — Ob das oben links angebrachte Wappen, ein rother Doppeladler im goldgelben Felde, ursprünglich oder später hinzugemalt ist, wagen wir nicht zu entscheiden. — Auf Holz, 74 Cent. h. und 60 Cent. br.

Berichtigungen. Wir werden von München aus darauf aufmerksam gemacht, daß Prof. Unger's Radirung nach A. Menzel, welche dem ersten Hefte dieses Jahrgangs der Zeitschrift beigegeben war, nicht das Innere der Jesuitenkirche, sondern den St. Annen-Altar der Damenstiftskirche in München darstellt. — In der Besprechung von Vosmaer's und Unger's Publikation über Frans Hals im letzten Hefte der Zeitschrift, S. 219, wurde vergessen zu bemerken, daß das von Vosmaer im Hofje van Heythuysen zu Harlem aufgefundene Porträt vor einigen Jahren in das Brüsseler Museum übergegangen ist.

Zur Charakteristik Wilhelm von Kaulbach's.

Von A. Teichlein

Mit Illustrationen.

I.

Unter allen deutschen Künstlern der Neuzeit war Kaulbach bei Lebzeiten der meist gepriesene und bestgeschmähte zugleich. Ueberschwängliche Bewunderung und bitterster Tadel verriethen im Urtheil über ihn eine Leidenschaftlichkeit, wie sie heut zu Tage von Kunsterscheinungen nur selten mehr hervorgerufen wird. Das macht: Kaulbach war vor Allem der Mann seiner Zeit. In ihm zuerst hatte sich die Idee einer mit Bewußtsein zeitgemäß sein sollenden Kunst formulirt. Oft genug, vom Reinecke Fuchs, oder eigentlich schon vom Narrenhaus und dem Verbrecher aus verlorener Ehre, bis zum Arbuez und der Apotheose des „hl. deutschen Michels", war die zeitgemäße Absicht in tendenziöser Weise, noch direkter als in seinen größeren Werken, hervorgetreten, und zu ihren Gunsten hat er, gegen das Ende seines Lebens, mit manchem polemischen Flugblatt, ja so zu sagen im Tode noch durch sein Civilbegräbniß demonstrirt. Kein Wunder, daß die öffentliche Meinung über den Abgeschiedenen mehr denn je durch Parteileidenschaften sich trübte, daß aber auch die Vergötterung nach seinem Hingang erst recht ihren Höhepunkt erreichte. So wäre denn jetzt, um zu einem Endurtheil zu gelangen, vor Allem die Kritik der Kritik zu machen, es wären die Stimmen nicht blos zu zählen, sondern zu wägen und, nach Abzug aller zeitgemäßen Emballage, auf das Nettogewicht ihres rein ästhetischen und kunstgeschichtlichen Gehaltes zurückzuführen. Weit entfernt, uns ein endgiltiges Urtheil anzumaßen, dürfen wir indeß diese weitläufige und subtile Arbeit denjenigen überlassen, welchen jugendlicher Muth noch das fachmännische Sicherheitsgefühl genugsam erhöht, um sich der Illusion hinzugeben, als ließe sich die Kunst unseres Jahrhunderts schon jetzt streng historisch behandeln. Was hier, einer Einladung des Herausgebers nicht ohne Widerstreben nachgebend, versucht werden soll, ist eben auch nur ein Beitrag zur Charakteristik des Meisters. Hierzu allenfalls berechtigen den Verfasser einerseits die Erinnerungen seines früheren persönlichen Verhältnisses zu Kaulbach, andererseits ein gewisser Grad von Freiheit des Blickes, welchen er seinem späteren Verkehr mit den Franzosen verdankt. Denn, dies ist wohl nicht zu leugnen: wenn irgend etwas, der zeitgenössischen Kunst gegenüber, einigermaßen jene kühle Unbefangenheit der Objektivität ersetzen kann, welche uns im Urtheil über entlegenere Epochen die Zeitferne allein schon verleiht, so ist es, namentlich für den Deutschen, die Erweiterung des Gesichtskreises durch einige Vertrautheit mit der Kunst des Auslandes.

Im Jahre 1837 war Kaulbach bereits ein hochberühmter Mann und das mit Recht. Die Hunnenschlacht der Galerie Raczynski stand vollendet in seinem Atelier „am Lehel", — freilich nur braun in braun. Künstler und Besitzer hatten den Takt gehabt, das an sich kaum malbare Werk nicht dem Verderben der damaligen Münchener autodidaktischen Oelmalerei preiszugeben, in welcher sich Kaulbach obendrein noch kaum versucht hatte. Verfasser war um jene Zeit ein blutjunger Mensch, der sich unvorsichtiger Weise den Historienmaler in den Kopf gesetzt hatte. Den Antikensaal erfüllte der Ruhm der Hunnenschlacht, und eine Geisterschlacht, eine Schlacht in der Luft, das war ganz die geeignete Vorstellung, um junge Köpfe zu erhitzen, deren Phantasie stets am liebsten in das Bodenlose ausschweift. Ohne das Werk noch gesehen zu haben, schwärmte man für seinen Schöpfer, brannte, seine Bekanntschaft zu machen, sein Schüler zu werden und — es fügte sich, daß Kaulbach damals in der That mit dem Gedanken umging, eine Schule zu gründen. So kam ich in Berührung mit ihm. Unser Verkehr (nicht das Schülerverhältniß, welches sich nach wenigen Jahren löste) erstreckte sich bis 1851. Dies sei bemerkt, um darauf hinzuweisen, daß meine Eindrücke allerdings einer bestimmten mittleren Periode seines Lebens entstammen, was jedoch meiner Auffassung nicht viel schaden kann. Der Mann mag sich später etwas verändert haben, der Künstler ist immer der nämliche geblieben.

Eine Schule also wollte Kaulbach gründen: und wer will es ihm verargen? Der Erfolg der Hunnenschlacht, sein erster und legitimster, verbürgte eine glänzende Zukunft, eröffnete ihm die Aussicht auf eine Reihe großer Schöpfungen, zu deren späterer Ausführung es ihm wünschenswerth erscheinen mochte, sich einen Kreis zuverlässiger Gehilfen heranzuziehen. Und mehr als das! Mit der Hunnenschlacht war Kaulbach in der That Meister geworden, seine Begabung hatte mit diesem Werke ihre Entwickelung abgeschlossen, sein Stil war geschaffen ein für allemal, und so konnte er gar wohl sich jetzt berufen dünken, „Schule zu machen". Unter Franzosen freilich wird es immer unfaßlich erscheinen, daß ein Mann, welcher selbst noch kaum einen Pinsel in Oelfarbe getaucht hat, sich unterfängt, Maler erziehen zu wollen. So aber war es. Während wir in einem Seitengemache des großen Ateliers nach Gips, Modell und Gliedermann zeichneten, hatte sich der Meister der Hunnenschlacht im entgegengesetzten Zimmer eingeschlossen, um in aller Stille ein Paar einer Privatsammlung entlehnte Köpfe zu kopiren und nach vertrauten Freunden (z. B. dem Dichter Stiglitz) emsig Kopfmodell zu malen. Dies kann zwar löblich, fast rührend erscheinen, ist aber nichts desto weniger sehr bezeichnend für den Wendepunkt, in welchen die Münchener Kunst mit Kaulbach eingetreten und welcher jedenfalls der am wenigsten Geeignete war, um „Schule zu machen", wie es sich später auch erwiesen hat. Denn, sagen wir es gleich, ein wie glänzendes Phänomen unser Meister am modernen Kunsthimmel auch gewesen sei, so ist doch jedenfalls auch er eine isolirte Erscheinung geblieben, welche im kunstgeschichtlichen Zusammenhang, nicht etwa eine neue Stufe der allgemeinen Bewegung, sondern nur den Niedergang der bisherigen, den Auflösungsproceß der Cornelius'schen Schule bedeutet, und bezeichnender als sein fünfundzwanzigjähriges Direktorat der Münchener Akademie ist für seine kunstgeschichtliche Stellung in dieser Hinsicht der Umstand, daß er nachmals seinen eigenen Sohn der Piloty Schule überließ.

Wie immer man über Kaulbach urtheilen möge, wird man doch nicht bestreiten können, daß er seine Herkunft wenigstens insofern nicht verleugnet hat, als er immerhin auf dem Boden der monumentalen Ideenmalerei, also im Grunde doch auf Cornelius'schem

Boden stehen geblieben ist. Hätte er nur den Stolz der Cornelius'schen Epoche, die wiedergeborene Freskomalerei festgehalten, so wäre unstreitig der späteren Verweichlichung seines Stiles vorgebeugt worden, vieles wäre überhaupt anders gekommen, es hätte von einer Fortbildung der Cornelius'schen Schule die Rede sein können. Daß er dies nicht that, daß es ihm gar nicht in den Sinn kam, das allein schon war ein folgenschwerer Abfall, welchen allerdings er selbst wohl mehr erduldet als gewollt hat. Je weniger Cornelius, bei aller patriotischen Verehrung, deren der große Reformator jederzeit genoß, verstanden worden war, desto früher, und zwar schon lange bevor die belgischen Wanderausstellungen die bekannte Gegenbewegung eingeleitet, war Schwäche der Malerei als ein Mangel der Cornelius'schen Schule empfunden worden. Was dabei gerechtfertigte Erkenntniß, was etwa nur ein von den außermonumentalen Kunstfächern genährtes Gelüsten nach Farbe war, das bleibe dahingestellt. Etwas von alledem lag in der Luft, und der hervorragendste Descendent der Cornelius'schen Schule scheint diese Zeitstimmung frühzeitig getheilt zu haben. Schwind behauptete, den Tag bestimmen zu können, an welchem, schon zur Zeit, als man noch in der Münchener Residenz malte, unter anderen auch Kaulbach angefangen habe, den „Kunstverein" in die monumentale Kunst zu mischen. Man könnte versucht sein, aus dieser Aeußerung zu schließen, Meister Reinecke's Streben nach Farbe sei von vorn herein nur eine Concession an das Publikum und lediglich auf eine gewisse gefälligere Malerei gerichtet gewesen. Dennoch halte ich ihn gerade in diesem Punkte für unschuldig, weil völlig naiv. Welcher Münchener Historienmaler hätte um die Mitte der dreißiger Jahre einen Begriff von Malerei im engeren Sinne gehabt? Niemand aber mochte deutlicher fühlen, daß man dem Andringen neuer Anforderungen in dieser Richtung völlig rathlos gegenüberstand, als Kaulbach. Entsinne ich mich doch, ihn öfters mit Bedauern erwähnen gehört zu haben, daß es seiner Zeit in Düsseldorf einen Maler gegeben habe, von dem man im Malen Manches hätte lernen können, wenn man damals nicht zu hochfahrend dazu gewesen wäre. Niemand traf aber auch jener Zustand der allgemeinen Begriffs- und Erfahrungslosigkeit schwerer als gerade den Meister der Hunnenschlacht. Denn, vergessen wir es nicht, seine ersten monumentalen Aufgaben hatte er sich selbst gestellt, noch standen ihm keine Wandflächen, sondern nur Leinwand zu ihrer Ausführung zu Gebote, er **mußte** sich der Oelmalerei zuwenden. So sah er sich denn, ohne Schule, ohne Erfahrung, unmittelbar vor die größten und schwierigsten Aufgaben gestellt und das obendrein als ein bereits berühmter Mann, auf den alle Augen gerichtet waren. Das empfundene Unvermögen, seine Hunnenschlacht zu malen, hatte ihn nicht verhindert, sofort ein neues riesiges Oelgemälde vorzubereiten. Der kleine Karton der Zerstörung von Jerusalem war bereits im Werden. Da galt es denn freilich, Versäumtes auf kürzestem Wege nachzuholen, und dieser schien durch fleißiges Malen nach der Natur sich möglichst schnell der „Technik" zu bemächtigen, so gut es eben ging. Vorerst tiefer in das Wesen der Malerei einzudringen, hatte der Schöpfer des weltgeschichtlichen Epochenbildes schon damals gar keine Zeit mehr. Wenn wir diese Verkettung seiner persönlichen Situation mit den obenberührten Kunstzuständen überhaupt uns recht vergegenwärtigen, so werden wir geneigt sein, den Resultaten, zu welchen er in Bezug auf Malerei unter solchen Umständen gelangt ist, mehr Achtung zu zollen, als ihnen eine spätere wohlgedrillte Malergeneration gemeiniglich erweist, und als sie vom Standpunkte absoluter Kunstforderungen verdienen mögen: wir werden aber auch zugleich begreifen, wie verhängnißvoll die dargestellte Sachlage für seine weitere Entwickelung werden mußte; denn wir haben hiermit

den Schlüssel in der Hand zu einem sehr merkwürdigen Kapitel aus der Pathologie der neueren Kunstgeschichte, in welchem wir jetzt ein bedeutsames Blatt aufschlagen.

Mitten unter den Anstrengungen, sich der Oelmalerei zu bemächtigen und bald nach Gründung der Schule trat ein Ereigniß ein, das folgenreich werden konnte. Kaulbach war leidend geworden und mußte sich im Herbst 1838 entschließen, auf ärztlichen Rath den folgenden Winter in Italien zu verbringen.

Italien, — du Ziel der Sehnsucht aller Künstler, du unerschöpfliche Heimat der Wiedergeburt! Unter den französischen Epigonen bist du zwar einigermaßen in Verruf gekommen; der römische Preis, das beneidenswerthe Staatspensionat, in ihrer schönen Villa Medicis auf dem Monte Pincio, flößt ihnen förmliche Furcht ein, denn, überwältigt vom allzu trauten Verkehr mit den ewigen Vorbildern der Kunst, meinen sie, sei schon manches Originalgenie dem Pastiche zum Opfer gefallen! — Aber war es denn nicht dies nämliche Rom, wo die jungen Kunstheroen der Casa Bartholdy und der Villa Massimi, wie Cornelius sich ausdrückte, „die Bahnen von Jahrhunderten durchmessen" hatten, bevor sie der Kunst in ihrem Vaterlande eine neue Bahn gebrochen?

Welchen Einfluß wird Italien auf Kaulbach üben? Das war die Frage.

II.

Am 11. Oktober 1838 fuhren zwei echt italienische Vetturini von München ab. Im ersten Wagen saß unser Meister mit seiner Frau und ihrem damals noch einzigen Töchterlein Johanna (jetzt verw. Frau Direktor von Kreling) nebst Freund Ascher, einem vormaligen Mitschüler Kaulbach's bei Cornelius, der schon früher in Italien gewesen und somit ein um so willkommenerer Reisemarschall war. Den zweiten Wagen hielten vier der Schüler besetzt, worunter meine Wenigkeit. So fuhr der Meister der Hunnenschlacht mit stattlichem Gefolge gen Rom. Wir reisten durch Tirol über Verona, Padua, Bologna mit wenig Rasttagen bis Florenz. Die Herrlichkeiten dieser unvergleichlichen Stadt kosteten wir für diesmal nur drei Tage lang. Dann ging es weiter nach Livorno und von da zur See nach Civitavecchia. Rom erreichten wir am 3. November, um daselbst Winterquartiere zu beziehen bis zum 3. Mai 1839. Die Heimreise nahm gleichfalls nicht über vier bis fünf Wochen in Anspruch, obschon wir diesmal den Landweg von Rom nach Florenz über Perugia eingeschlagen hatten und in Florenz (einschließlich eines Ausfluges nach Pisa) acht, in Venedig neun Tage verweilten.

Was sind drei oder auch acht Tage für Florenz, neun Tage für Venedig! Schon aus diesen Daten ergiebt sich, daß während der Reisezeit kaum von ruhigem Genuß, geschweige denn von eingehendem Studium der Kunstschätze die Rede sein konnte. Es war nur ein Haschen und Naschen. Doch wird es vielleicht nicht ganz ohne Interesse sein, eine kleine Auslese der bunten flüchtigen Reiseeindrücke mitzutheilen, wie sie meine Tagebücher an die Hand geben, da selbstverständlich meine damaligen Aufzeichnungen nicht auf eigenem Urtheil, sondern auf den Anschauungen unseres Meisters beruhten. In Verona scheint die allgemeine Physiognomie dieser für uns Neulinge schon sehr südlichen Stadt noch unsere ganze Aufmerksamkeit und Zeit in Anspruch genommen zu haben, denn ich finde in meinen ziemlich ausführlichen Notizen nicht ein einziges Gemälde erwähnt. In Padua wurde den von Dr. Ernst Förster neuentdeckten Fresken der Kapelle S. Giorgio ein lediglich antiquarisches Interesse zuerkannt, welches nicht erwärmte. In einer Rumpel-

kammer der Kirche S. Giustina glaubten wir eine viel bedeutendere Entdeckung zu machen. Es war das Altarbild einer Madonna mit dem Kinde von vier Heiligen und einigen Engeln umgeben, das uns an Tizian zu gemahnen schien und wahren Enthusiasmus hervorrief. Das Bild trug die Unterschrift: Hieronimi Rumani de Brixia opus.*) Kaulbach meinte, wer so nachahmen könne, müsse selber ein großes Talent besitzen. In Bologna blieben uns nur ein paar Abendstunden für die Galerie (und zwar erst auf der Rückreise). Raffael's hl. Cäcilia wurde, mit Ausnahme der Farbe, scharf kritisirt; unter den Werken des Guido Reni galt für das schönste der Kindermord; Francia wollte doch etwas gar zu süßlich und weibisch erscheinen. — In der Franziskuskirche zu Assisi fand vor Allem die glückliche Raumvertheilung der Fresken so große Bewunderung, daß Kaulbach sich diejenige einer Seitenkapelle sogar skizzirte. Auf dem Wege dahin hatte auch Overbeck's Freskobild in S. Maria degli Angeli große Anerkennung gefunden, obschon die Farbe nicht ganz genügen wollte. — In Perugia interessirte insbesondere das Freskogemälde Raffael's in San Severo, welches bereits die Disputa wie im Keime enthält. Die strengen Heiligengestalten seines Meisters, welche sich unmittelbar darunter befinden, wollten im Vergleiche mit dem Werke des göttlichen Schülers fast steif erscheinen. Die zahlreichen Werke des Perugino in San Pietro sahen wir nur beim Scheine einer Fackel. — In Florenz bestätigten sich auf der Rückreise die schon beim ersten Besuche der Galerien empfangenen Eindrücke. Ein besonderer Liebling Kaulbach's im Palaste Pitti war und blieb der Triumph des David von Matteo Rosselli und zwar in jeder Hinsicht. „Es ist ein Triumphzug durch und durch, sagte er, und die Hauptfigur ein David, wie ich noch keinen gesehen." An der Kreuzabnahme des Andrea del Sarto imponirte insbesondere die Farbe, während es an seinen Fresken in S. Annunziata namentlich das Raumverhältniß von Architektur und Figuren war, das sich Münchener Historienmalern zum Studium empfahl. Als die Krone aller florentinischen Kunstschätze, wenigstens der Galeriebilder, galt Raffael's Madonna della Sedia, nur wollte unserm Meister das Christuskind mehr den Eindruck eines jungen Herkules machen, der schon in der Wiege Schlangen erdrückt. Als Porträtmaler zog er aber den van Dyck (Kardinal Bentivoglio) selbst dem Raffael (in seinen Päpsten) vor. — Ueber die Skulpturwerke des Michelangelo am Grabe der Mediceäer finde ich einen seltsamen Ausbruch förmlichen Unwillens, als handle es sich hier um einen der manierirtesten Gliederverrenker unter seinen Nachahmern. Auch in der Handzeichnungssammlung wollte Michelangelo wenig anmuthen, während Raffael nicht verfehlte, seinen Zauber zu üben. — Venedig haben wir, wie schon angedeutet, zum ersten- und einzigenmal erst auf der Rückreise besucht, als wir, des vielen Sehens schon ziemlich müde, sehr geneigt waren, ein gutes Theil unseres neuntägigen Aufenthaltes dem dolce far niente des Markusplatzes und der Gondelfahrten zu widmen. Die großen venezianischen Koloristen waren für Kaulbach niemals etwas anderes als „großartige Genremaler", nicht mehr, nicht weniger; ich wüßte nicht, daß er sich jemals sonderlich in die Geheimnisse ihrer Malerei vertieft hätte. Wer das nicht längst aus seinen Werken erkannt hat, dem liefern unsere Reisenotizen einen Beleg dafür. Was dagegen in Italien Kaulbach's wärmsten Antheil erweckt hat, das waren die älteren Florentiner, namentlich die Fresken der Ghirlandajo und Benozzo Gozzoli in Florenz und Pisa, selbst Fiesole. Dies ist nicht so befremdend, als es scheinen mag. Unwiderstehlich ist ja der Zauber jenes

*) Das herrliche, jetzt in der städtischen Galerie zu Padua befindliche Werk.

Anm. d. Herausg.

florentinischen Frühlingsmorgens, der uns anlacht mit der Jugendfrische einer aufblühenden Kunst voll froher Verheißungen der herrlichsten Zukunft. Es giebt Stimmungen, in welchen man vollkommen die Vorliebe der Gründer unserer neudeutschen Kunstepoche für die Werke der Frührenaissance begreift und selbst sehr geneigt ist, ihren berauschenden Blüthenduft fast dem Hochgenuß der reifsten Früchte der Kunstgeschichte vorzuziehen, welche so oft schon nicht frei sind von einem gewissen herbstlichen Vorgeschmack des naturgesetzlich folgenden Blätterfalles. Auf uns Nachgeborene wenigstens, welchen die Zukunft der Kunst, d. i. ihr vollkommenstes Entwickelungsstadium, schon in der Vergangenheit liegt, und die wir in jenen liebenswürdigsten Werken das für uns unwiederbringlich verlorene Paradies der Jugendzeit erblicken, müssen sie, so zu sagen aus pathologischen Gründen, verdoppelten sentimentalisch erhöhten Reiz üben. Diese romantische Erfahrung mochte auch unwillkürlich der Held des Zeitgemäßen in der Kunst gemacht haben, natürlich ohne weiteres Präjudiz für sein eigenes Schaffen. Denn Kaulbach, wie ich bei mancherlei Anläßen wahrnahm, hatte zuweilen alle Wehen des Epigonenthumes stärker empfunden, als mancher Minderbegabte, der einen weniger scharfen und skeptischen Verstand und darum auch weniger Bewußtsein der modernen artistischen Weltlage hat. Es war nur der Egoismus seines Schaffenstriebes, öfter auch der Schaffenstrieb seines Egoismus, der ihn rastlos fortriß, so daß es schien, als wäre er jederzeit unbeirrt und sonder Zweifel seines Wegs gezogen.

Doch kehren wir nach Rom zurück! In welcher Weise wurde der halbjährige Aufenthalt in der ewigen Stadt ausgenützt? — Daß wir, wie jeder Ankömmling, vor Allem nach dem Vatikan wallfahrteten, ist selbstverständlich. Was in Kaulbach vorging beim ersten Anblick der Stanzen und der Sixtina, das wage ich nicht zu definiren. Fast schien es, als hätten Raffael und Michelangelo vorerst mehr beunruhigend als fesselnd auf ihn gewirkt, denn er erklärte, sich in Rom nur durchs Arbeiten eingewöhnen zu können. Sofort ein Atelier zu suchen, war eine nicht minder wichtige Angelegenheit als die Antrittsbesuche im Vatikan. Die ersten römischen Eindrücke hatten also jedenfalls nicht so viel Gewalt über ihn, daß er darüber auch nur einen Moment seine nächsten Zwecke aus den Augen verloren hätte. Bald war ein hübsches Studium in der Via Margutta gefunden, geräumig genug, um uns alle aufzunehmen. Marko, der berühmte ungarische Landschafter, soll es früher bewohnt haben; es fand sich auch an einer Wand desselben ein schöner Freskoversuch, welcher sehr wohl von ihm herrühren konnte. Also auch hier ein „Mene tekel"! Allein Kaulbach dachte auch in Rom nicht an Freskomalerei. Wie sich aus dem Verlauf des Winters 1838—39 ergiebt, war es vielmehr sein Vorsatz gewesen, in der glücklichen Unbemerktheit des Fremden im fremden Lande, der lästigen Konsequenzen der Berühmtheit ledig, recht ungestört auf dem bereits in München zuletzt betretenen Wege fortzufahren und durch ein halbjähriges ununterbrochenes Modellmalen sich, so zu sagen hinter Deutschlands Rücken, zum Oelmaler zu machen. Es giebt so schöne Modelle in Rom! Da war nicht zu säumen. Bereits am 9. November, also am siebenten Tage nach unserer Ankunft, begann der Meister in Mitte seiner Schüler nach einem alten Pifferaro zu malen, und so ging es nun weiter Tag für Tag, Modell um Modell. Und mit welch' hartnäckigem Eifer wurde da gearbeitet! Kaulbach gefiel sich in der Vorstellung, wie dies römische Gesindel noch nach Jahren auf die deutschen Tyrannen der Via Margutta schelten würde, welche den armen Modellen nicht einmal Zeit zum Ausruhen gönnten. Mit gutem Rechte hatte der Meister über die Thür unseres Studiums mit Kohle eine kolossale Biene gezeichnet. Denn jederzeit unübertroffen an Fleiß, bewährte die beneidenswertheste seiner glänzenden

Eigenschaften, seine unerschöpfliche Arbeitskraft, gerade jenen Winter hindurch die zäheste Ausdauer und das bei siechem Körper. Wie manchen Abend lag der leidende Mann, dem Sitzen wie Stehen und Gehen oft gleich beschwerlich war, todmüde auf dem Fußboden seiner Wohnung in der Via del Tritone hingestreckt und suchte über Gibbon's Geschichte des Verfalls und Untergangs des römischen Reiches seine Schmerzen zu vergessen, und dennoch war er am andern Morgen stets der Erste, welcher zum Aufbruch in die Werkstatt trieb. Bewunderungswürdiger und dennoch in gewisser Hinsicht beklagenswerther Fleiß! Die Biene — um in der Symbolik seines Wappenthieres zu bleiben — die Biene war allzu emsig im Zellenbau, um die nöthige Muße zum Honigsammeln zu erübrigen.

Die Frucht des römischen Winters war einzig und allein die bekannte Serie von Oelstudien, die Kaulbach zunächst in seiner Zerstörung von Jerusalem verwerthet und schon in direktem Bezug auf gewisse Gestalten dieses Bildes gemalt hat. Wir überlassen es Jedermann's Geschmack und Urtheil, aus der Qualität dieser Studien auf die Art und Stärke der italienischen Einflüsse zu schließen und so viel oder so wenig Anregung von diesem oder jenem klassischen Meister heraus- oder hineinzuschauen wie Herr Jedermann glaubt verantworten zu können. Thatsache ist, daß unser Meister in Rom sich wenig Zeit nahm, um überhaupt Eindrücke zu empfangen, und noch weniger die Ruhe hatte, die sporadisch empfangenen in sich zu verarbeiten. Einmal zwar wurde Kaulbach zu einem Turnus durch die römischen Kunstschätze veranlaßt durch die Anwesenheit des Kronprinzen von Bayern (des nachmaligen Königs Max II.), der sich ihn zum Cicerone ausersehen hatte. Von dieser zum Studium gewiß am wenigsten geeigneten Gelegenheit abgesehen, waren es nur vereinzelte Tage, wenn etwa eines der unzuverläßigen Modelle ausgeblieben war, welche dem Besuche der Galerien u. s. w. gewidmet wurden. In der Galerie Borghese fesselte vor Allem Tizian's „Himmlische und irdische Liebe" und Raffael's „Grablegung"; ganz besonderen Eindruck machte Sebastian del Piombo's Bildniß des Andreas Doria in der Galerie seines Namens. Kaulbach's Lieblinge unter den römischen Kunstschätzen wurden übrigens doch wieder zwei Freskobilder: Raffael's Sibyllen in Santa Maria della Pace in Bezug auf Form und Auffassung, und hinsichtlich der Farbe die Aurora des Guido Reni im Palaste Rospigliosi. Michelangelo schien ihm, auch bei wiederholtem Besuch der Sixtina, mit Ausnahme der Schöpfungsgeschichte an der Decke, ziemlich fremd, fast möchte ich sagen antipathisch zu bleiben. Mehr als alle Werke der Malerei zogen ihn aber stets die Antikensammlungen des Vatikans an, und hier war es, wo ihm am meisten das Herz aufging. Auch antike Baudenkmale erregten sein höchstes Interesse, und daß er überhaupt für alle Reize des klassischen Bodens empfänglich war, ist selbstverständlich. Hie und da einen Sonntagsausflug in die Campagna, eine Abendpromenade durch die Gärten dieser oder jener Villa darf sich ja auch der fleißigste Mann gestatten. Auf einem solchen Spaziergange hat er, nebenbei gesagt, an einem Brunnenrelief in der Villa Pamfili jenes Maskenmotiv gefunden, welches ihm so sehr gefiel, daß er es später in drei Variationen reproducirt hat, zuerst in einer Vignette zum zehnten Gesang des Reinecke Fuchs, ferner in dem berühmten Kinderfries der Berliner Museumstreppe, und dann noch einmal in einem jener spätesten Kinder seiner Laune, welche dem Manne der Zeit der „Kulturkampf" entlockt hat. Im Urbild sind es einfach spielende Kinder, deren eines das Aermchen durch den Mund der kolossalen Maske steckt, um (wenn ich mich recht erinnere) dem Andern Aepfel zu stehlen. Es war unsers Meisters oft ausgesprochener Grundsatz, daß

es keine Sünde sei, etwas schon Vorhandenes in freier Umbildung wieder zu benützen, und demgemäß lautete das siebente unter den zehn Geboten seiner Schule: „Du sollst dich nicht erwischen lassen“. Es würde nur seine Heiterkeit erregt haben, wenn er gewußt hätte, daß er über seinen Maskenspielen doch noch erwischt wird.

Weiteres über den römischen Aufenthalt ist nicht viel zu berichten. Kaulbach's Leben war bei seiner Arbeitsamkeit ein sehr zurückgezogenes. Der Landessprache wie überhaupt jeder fremden Sprache unkundig, kam er mit Italienern und Franzosen in keinerlei Berührung, aber auch mit den deutschen Künstlern verkehrte er, ein paar nähere Bekannte ausgenommen, fast gar nicht. Mit dem alten Wagner traf man sich zuweilen in einer Osterie und ließ sich von seinen cynischen Anekdoten erheitern. Koch haben wir zu Grabe geleitet. Im gleichen Hause mit uns wohnten Sulpiz Boisserée und Deger, der Düsseldorfer, sogar im nämlichen Stockwerk. Mit Ersterem begegnete sich Kaulbach zuweilen freundlich, für Letzteren aber hatte er eine wirkliche, ungeheuchelte Zuneigung gefaßt. Er hörte mit Interesse den frommen Meister über die Schönheiten der altchristlichen Mosaiken sprechen und gab sich dafür alle Mühe, ihm an dem verkleinerten Gypsabgusse des Parthenonzuges die Schönheit der Antike zu deduciren. Man muß es Kaulbach lassen, daß er jede wahrhafte Begabung ohne Unterschied der Richtung gelten ließ, an dem edlen Deger aber ehrte er insbesondere die makellose Lauterkeit des Strebens, die Reinheit des Charakters. Uebrigens auch von Overbeck, der damals an seinem Frankfurter christlichen Künstlerparnaß arbeitete, war er des Lobes voll, wenigstens in Bezug auf den kleinen Karton dieses Werkes, welcher in der Art der Hunnenschlacht braun in braun getuscht ist.

Jemehr sich gegen das Frühjahr hin Kaulbach's Gesundheitszustände gebessert hatten, desto weniger litt es ihn jetzt mehr in Italien. Zu einem Ausfluge nach Neapel war er nicht mehr zu bewegen, kaum daß er sich und uns noch jene unvergeßlich schönen Tage der Eselskavalkaden im Albaner- und Sabinergebirge gönnte. Es drängte ihn jetzt nach Hause, an seine großen Arbeiten, zunächst an seine Zerstörung Jerusalems zu kommen.

Italien hatte an Kaulbach in der That Wunder gewirkt — in Bezug auf seine Gesundheit nämlich; er war und blieb von jener Zeit an wiederhergestellt. Die Kunstschätze Italiens aber sind kaum jemals an einem Künstler spurloser vorübergegangen als an ihm. Dieses in der Kunstgeschichte ganz neue und fast isolirte Faktum erscheint an einem so geistreichen Mann wie Kaulbach um so befremdender, und doch ist es nicht unerklärlich. Wenn ich, der ich damals der Adoptivsohn seines Hauses, somit beständig um ihn war, mich jetzt frage, worüber ich ihn am meisten und wärmsten habe sprechen gehört, so muß ich sagen, nicht etwa die Werke der klassischen Epoche der Malerei, in deren Mitte wir lebten, waren das stehende Thema jedes Tischgespräches unter den Seinen, sondern Sätze wie diese: „Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit, Geschichte allein ist zeitgemäß.“ — Man sieht, die berüchtigte „Gegenstandsansicht“, mit Rumohr zu reden, deren gefährliche aber auch unvermeidliche Konsequenzen für die neudeutsche Gedankenmalerei ich schon anderwärts des Breiteren entwickelt habe*), sie hatten jetzt dem Uebergewicht des Gedankens, d. h. des Stoffinteresses, den letzten centnerschweren Stein des Anstoßes beigefügt: die tendenziöse Befangenheit in der Rücksicht auf das Zeitgemäße. Die Programmmusik in der bildenden Kunst war fertig. Wozu jetzt noch „die Bahnen von Jahrhunderten durchmessen“? Cornelius — ich habe das

*) Vergl. des Verfassers Aufsätze über Moritz von Schwind ꝛc. Beilage zur Augsburger Allgem. Zeitung 1866, insbesondere Nr. 40.

hundertmal aus Kaulbach's Munde gehört, ja ich glaube fast die vielgebrauchte Phrase eigentlich zuerst von ihm gelernt zu haben — Cornelius hatte uns ja schon „die nationale Sprache in der Kunst" geschaffen! Und welche Geschmeidigkeit hatte dieses Idiom (hinsichtlich der Form) unter den Händen des Meisters der Hunnenschlacht bereits erlangt! Die zeitgemäße Wendung der Gegenstandsansicht erheischte nur noch ein wenig mehr Fertigkeit im Malen, und wir haben gesehen, mit welcher Energie er sich auch dieses „Sprachmittels" zu bemächtigen trachtete. — Unstreitig: daß der Mann der Zeit, in welchem bereits die ganze Weltgeschichte gährte, es noch über sich vermocht hat, in Rom ein volles Halbjahr lediglich Studienköpfe zu malen, ist im Grunde viel erstaunlicher, als daß er bei aller nachmaligen Fülle seiner Produktion, schon von der Hunnenschlacht abwärts im Wesentlichen nicht mehr fortschritt und daß selbst der Einfluß einer italienischen Reise keinerlei Umschwung seiner Kunstanschauung bewirkt hat. Wenn ja seine künstlerische Organisation von Hause aus noch einer Revolution fähig gewesen wäre, was vorläufig noch dahingestellt bleibt: das Programm, welches sein ganzes Dichten und Trachten absorbirte, hätte dieselbe verhindern müssen. Die Epoche der nationalen Reformatoren, der Künstler trotz der Zeit, war abgelaufen, die zeitgemäße Kunst am Ruder.

Die Kreuzgruppe der Kirche zu Wechselburg.

Mit Abbildung.

Die Kirche des ehemaligen Klosters Zschillen zu Wechselburg verdient nicht blos als einheitlicher wohlerhaltener Bau des entwickelten romanischen Stils, sondern mehr noch wegen des Reichthums an Bildwerken des frühen Mittelalters einen Besuch. Heutzutage ist ein solcher durch die Eisenbahnverbindung wesentlich erleichtert; vor einem Dutzend Jahren mußte man froh sein, mit der Eisenbahn Altenburg zu erreichen; dort bestieg man die Post und gelangte in einigen Stunden nach Rochlitz, das malerisch im Thal der Zwickauer Mulde gelegen ist und von einem ansehnlichen mittelalterlichen Schloß mit zwei Thürmen auf steilem Abhang überragt wird. Es war ein schöner Frühlingsmorgen um die Osterzeit, als ich früh von Rochlitz aufbrach, um in kurzer Wanderung durch das anmuthige Flußthal das südlich gelegene Wechselburg zu erreichen. Damals kannten wir die dortigen Denkmäler nur aus Puttrich's Darstellungen. So hoch das Verdienst des trefflichen Mannes und seines von seltener Hingabe zeugenden Werkes anzuschlagen ist, so erwies doch die eigene Besichtigung, daß die mitgetheilten Skulpturen nicht in der vollen Eigenthümlichkeit ihres Stils wiedergegeben seien. Da nun das bedeutendste der dortigen Werke, die Kreuzgruppe am Altareingange, neuerdings durch die Sorgfalt des jetzigen Besitzers der Kirche, des Grafen von Schönburg-Vorderglauchau, einer Restauration unterworfen wurde, so ergab sich daraus der Anlaß, dieselbe genauer kennen zu lernen. Auf Betreiben des Nationalmuseums in München, und zwar seines hochverdienten Direktors Dr. von Hefner-Alteneck, wurde die Gruppe bei dieser Gelegenheit durch Joseph Kreittmayr in Gips abgeformt, um das restaurirte Werk mit dem Original zu vergleichen und den öffentlichen Sammlungen Abgüsse verschaffen zu können. Außer der Münchener Anstalt besitzt auch das Berliner Museum bereits ein Exemplar. Die Restauration erfolgte nun durch die geschickte Hand des Professor Michel Stolz in Innsbruck, hatte sich aber glücklicher Weise nur auf eine Anzahl untergeordneter Beschädigungen und Risse zu erstrecken, da das Werk sogar mit Einschluß seiner reichen Polychromie merkwürdig gut erhalten war; nur der Kreuzstamm mit seinen Querbalken bedurfte der Erneuerung. Das wiederhergestellte Werk wurde sodann durch den unternehmenden und gewandten Photographen Friedrich Bopp, dem wir auch die kolossalen Blätter nach dem Maximiliansdenkmal in Innsbruck verdanken, im größten Maßstabe (41 zu 53 Cm.) aufgenommen und durch Soldan's Verlagshandlung in Nürnberg veröffentlicht. Nach diesem prachtvollen Blatte haben wir den hier beigegebenen Holzschnitt mit größter Treue anfertigen lassen.

Es lohnt sich wohl der Mühe auf dieses großartige Werk des frühen Mittelalters in Deutschland genauer einzugehen und dasselbe einer schärferen Prüfung zu unterwerfen. Zunächst ist ein Irrthum bezüglich des Materials zu beseitigen, der sich auch in meine „Ge-

schichte der Plastik" eingeschlichen hat, weil mir an Ort und Stelle versichert wurde, die Gruppe sei in Thon gebrannt. Sie ist vielmehr aus Eichenholz geschnitzt und dürfte neben der bekannten Thür von Sta. Sabina in Rom und der verwandten am Dom zu Spalato zu den wenigen großartigen Holzarbeiten der romanischen Epoche gehören. Die Gruppe erhebt sich als Krönung über dem höchst merkwürdigen, in seiner Art einzig dastehenden Altarbau, welcher den Eingang in die Apsis schließt. Was man an Ort und Stelle wegen der bedeutenden Höhe und der geringen Beleuchtung nicht schärfer prüfen konnte, die stilistische Durchbildung der Gestalten, das läßt sich jetzt bis in's Einzelne genau verfolgen. Um zunächst den Inhalt der Komposition kurz anzudeuten, so ist der Kreuzestod Christi, und zwar im Sinne des frühen Mittelalters, noch nicht dramatisch, sondern rein symbolisch aufgefaßt. Deshalb erscheint über dem Erlöser am oberen Ende des Kreuzesstammes Gottvater ruhig niederblickend und die Taube des heiligen Geistes in der linken Hand haltend, während er mit der Rechten auf den Gekreuzigten hinweist; deshalb steht Maria auf der am Boden zusammengekrümmten gekrönten Gestalt des Heidenthums und Johannes ebenso auf der bärtigen, gleichfalls gekrönten Gestalt des Judenthums; deshalb endlich fängt ein in der Mitte am Boden liegender langbärtiger Mann, in welchem man vielleicht weniger Nikodemus als vielmehr Adam als den Vertreter der sündigen Menschheit zu erkennen hat, das herabfallende Blut in einem romanisch geformten Kelche mit bauchiger Cuppa auf. An den Querbalken-Enden des Kreuzes sieht man trauernde Engel wie zur Hilfe herbeischweben.

Der das Blatt begleitende Text will für die Gruppe die Zeit des ersten Kirchenbaues (1174—84) geltend machen. Trotz der Bestimmtheit, mit welcher diese Versicherung auftritt, ist sie ohne Zweifel aus der Luft gegriffen, da sie mit dem, was wir sonst von Werken jener Epoche kennen, nicht zusammenstimmt. Wir besitzen in Deutschland u. a. zwei fest datirte Werke der zeichnenden Kunst aus jener Epoche: den um 1165 angefertigten Kronleuchter Friedrich's des Rothbart's in Aachen und das Antependium des Meisters Nikolaus von Verdun vom Jahre 1181 zu Klosterneuburg. Beide Werke bewegen sich noch ausschließlich in den Formen des durch byzantinische Einflüsse bestimmten romanischen Stils. Dem Charakter dieser Werke entsprechen im Wesentlichen die großartigen Stuckfiguren an den Brüstungswänden der Michaelskirche zu Hildesheim, welche deshalb, meines Erachtens, mit dem nach dem Brande von 1162 durchgeführten, 1186 eingeweihten Wiederherstellungsbau zusammenhängen.

Mit diesem Stil hat die Kreuzgruppe von Wechselburg nichts gemein, als höchstens die immer noch aus der antiken Tradition geschöpfte Gesammtanlage der Gewänder. Soll man mit einem kurzen Worte den Unterschied, ja den Gegensatz beider Stilrichtungen bezeichnen, so wird man sagen müssen: bei jenen byzantinisch-romanischen Werken sehen wir eine greisenhafte Kunst, welche allen Köpfen unwillkürlich in Form und Ausdruck etwas Altes giebt, und der das Jugendliche und Anmuthige nicht gelingen will; bei den Skulpturen von Wechselburg aber, zu denen sich auch die Reliefs der Kanzel und ebenso die Goldene Pforte zu Freiberg gesellen, herrscht ein durchaus jugendlicher Ausdruck vor, und selbst das Alter wird, wie im Kopfe Gottvaters, mit einem weicheren, fast jugendlichen Charakter ausgestattet. Dieser Auffassung entspricht auch im Uebrigen die Behandlung der Gestalten. Wohl klingen in den Gewändern die Grundmotive des romanischen Stils nach, aber in der Durchführung ist Alles von einem weichen Fluß, legt sich in geschmeidigen Falten mit großem Verständniß den Körperformen an, so daß diese deutlich

hervortreten Dies gilt besonders von den beiden fliegenden Engeln und von den drei am Boden liegenden Gestalten. In merkwürdigem Gegensatz dazu steht der überaus scharfe, harte, geradlinige Faltenwurf in den Gewändern der Madonna und des Johannes, sowie in dem Schurz Christi. Man trifft hier neben einzelnen trefflichen, frei behandelten Partien andere Stellen, welche in dieser geradlinigen Steifheit der Motive mit der Naturwahrheit nichts zu thun haben und vielleicht nur aus Einflüssen der Holzschnitztechnik zu erklären sind.

Dies ist um so auffallender, da in der Auffassung und Durchführung des Körperlichen eine für jene Zeit in hohem Grade überraschende Naturwahrheit sich geltend macht. Am deutlichsten tritt dieselbe in der Gestalt Christi hervor, die bis in's Einzelne mit großem Verständniß durchgeführt ist, namentlich aber in dem Adergeflecht der Arme, den Falten der Handwurzel und der inneren Handfläche, den Adern, dem Knochenbau, ja selbst den kleinsten Einzelheiten der Füße bis in die etwas knorpelicht gebildeten Zehen und die Eigenheiten der Nagelbildung von geradezu staunenswerthen Naturstudien zeugen. Dieselbe Genauigkeit begegnet uns auch in anderen Theilen der Gruppe; man vergleiche besonders die sämmtlichen Hände, die in Struktur und charakteristischer Bewegung nicht besser ausgeführt sein können, namentlich die Hand Gottvaters, die gerungenen Hände der Madonna mit ihrem Adergeflecht, die trefflich charakterisirte, besonders in der Bewegung des Gelenks vorzüglich verstandene Rechte, welche Johannes in schmerzlicher Bewegung an das Kinn legt, vor Allem die merkwürdige Lebenswahrheit der auf den Boden gestützten Linken Adam's. Wir bekommen durch diese Wahrnehmung einen ganz neuen Begriff von dem Umfange und der Bedeutung der Naturstudien des Mittelalters. Namentlich in Deutschland ist die Neigung und der Sinn für die Natur immer von Neuem erwacht, obwohl er im Laufe des Mittelalters sich stets wieder in die konventionellen Bande, zuerst des romanischen, dann des gothischen Stils verstricken ließ. Wir schreiben gewöhnlich dem Mittelalter eine Scheu, ja eine feindselige Abneigung gegen die Natur zu; richtiger ist es wohl, auch für jene Zeit eine Sehnsucht der Kunst nach der Natur anzunehmen, die freilich an dem geringen Verständniß und der Unbekanntschaft mit den Gesetzen und Formen derselben, und an dem Mangel wissenschaftlichen Strebens ihre Schranken fand, bis dann im Beginn der neuen Zeit ein Dürer und Holbein zum tiefsten Verständniß der Natur vordrangen.

Dieser Natursinn findet seine entsprechende Ergänzung in der verwandten Umgestaltung der dekorativen Plastik, welche mit dem Auftreten des gothischen Stils an Stelle der konventionellen romanischen Ornamente eine Vegetation setzt, die auf liebevollem Studium der heimischen Blumen- und Pflanzenwelt beruht. Ueberall also begegnen wir in der damaligen Kunst demselben kräftig erwachten Naturgefühl, welches uns aus den Weisen der gleichzeitig erwachten nationalen Dichtkunst entgegentönt. Zugleich aber waltet ein eigenthümlich weicher, milder Zug in diesen Gestalten, der sich in einzelnen Köpfen zu freier Anmuth, ja zu fast klassischer Schönheit verklärt. Dies gilt besonders von der Madonna und der jugendlichen Gestalt des Heidenthums, auf welcher sie steht; in etwas bedingterer Weise auch von Johannes, dessen reine Formen jedoch durch den Ausdruck des Schmerzes etwas getrübt werden. Selbst in den Köpfen Christi und Gottvaters herrscht eine mehr feine als energische Formgebung, verbunden mit milder Gelassenheit. Auch die Engel sind voll jugendlicher Anmuth, und wenn man einen Begriff von den bedeutenden Fortschritten der Kunst gewinnen will, so braucht man zum

E. Hein sc.

Kreuzgruppe in Wechselburg.

Zeitschrift für bildende Kunst. X.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Vergleich nur die Engelgestalten vom Aachener Kronleuchter heranzuziehen. Die ganze Gruppe athmet neben jenem Naturgefühl einen solchen Hauch von Schönheit, daß das Streben nach Charakteristik, welches sonst der deutschen Kunst so tief im Blute steckt, davor in den Hintergrund tritt. Der Ausdruck des Leidens im Johannes oder des zornigen Schmerzes im bärtigen Kopfe des Judenthums ist dem Künstler offenbar am wenigsten gelungen.

Ueber die Polychromie der Gruppe theilt mir Prof. Stolz Folgendes mit:

„An den Körpertheilen ist die Fleischfarbe eintönig aufgetragen, die Variationen der Töne giebt die plastische Modellirung. Das Lendentuch des Heilandes, die Untergewänder der übrigen Figuren und die Flügel der Engel sind Gold (ohne Glanz). Der Mantel der Mutter Gottes ist blau, die Kehrseite roth, der Mantel des Johannes und Gott Vaters sind roth, die Kehrseite blau, dasselbe Roth und Blau wie bei der Mutter Gottes.

Die rothen und blauen Gewänder haben Gold- und die Goldgewänder schwarze Säume. Das Judenthum und Heidenthum haben vergoldete Untergewänder, Mantel braun violet, Umschlag dunkles warmes Grün und umgekehrt. Die Gewänder der Engel und der liegenden Figur in der Mitte sind weiß mit ganz leichtem Dessin. Das Kreuz braun, der Grund ganz dunkelroth. Die Einrandung Gold und der Grund der drei Medaillons blau. Es ist ein großartiger Farbenakkord von wunderbarer Wirkung."

Ich habe zu diesen Mittheilungen kaum Etwas beizufügen. Nur darauf will ich hinweisen, daß wir hier abermals ein Beispiel, und zwar ein sehr bedeutendes, von jenem Grundgesetz des rhythmischen Wechsels und der Umkehrung haben, welches der Polychromie des Mittelalters zu Grunde liegt und sowohl die Werke der Architektur wie der Plastik und Malerei beherrscht. Ich habe früher einmal in einem Aufsatz der Stuttgarter Gewerbehalle: „Zur künstlerischen Farbenlehre" eine Reihe von Beobachtungen hierüber mitgetheilt und kann mich darauf beschränken, auf jene Darlegung zu verweisen.

So erwuchs hier aus einer seltenen Verschmelzung romanischer Tradition und antiker Reminiscenzen mit dem neu auflebenden Natursinn ein Werk, das zu den klassischen Schöpfungen seiner Zeit und zu den vollendetsten plastischen Arbeiten des Mittelalters gezählt werden darf. Es steht mit seiner Eigenthümlichkeit in ähnlich ausdrucksvoller Weise als Zeugniß der hohen, aus germanischen und romanischen Elementen gemischten Kunstblüthe da, wie die gleichzeitigen architektonischen Schöpfungen unseres Uebergangsstiles, die Dome von Naumburg und Bamberg. Wie in der Architektur, so sind es auch in der Plastik die sächsische und fränkische Schule, welche diese höchste Stufe erreichen. Wir erkennen in diesen plastischen Arbeiten die Vollendung dessen, was etwa seit der Mitte des 12. Jahrhunderts in den Skulpturen von Hildesheim (St. Godehard und St. Michael), von Westergröningen, Hamersleben, Halberstadt so kraftvoll begonnen wurde und dann in Freiberg, Wechselburg und Bamberg seinen Abschluß fand.

Fragt man nach der Zeitstellung dieser Arbeiten, so wird man auf das dreizehnte Jahrhundert und zwar auf die Zeit um 1250 verweisen und daran erinnern müssen, daß bis in die Mitte des Jahrhunderts bei uns jene Tendenz herrschend blieb, die wir in der Architektur den Uebergangsstil nennen. In dieser Form nämlich wirkte der erste Anstoß von Seiten Frankreichs und seiner rasch umgestalteten Kunst auf unsere Architektur und Plastik ein; man nahm neue Motive auf, behielt aber noch so viel vom Ueberlieferten bei, daß daraus die anziehende Gestalt dieses eigenthümlichen Mischstils hervorging. Erst ein zweiter Impuls in der nachfolgenden Generation brachte uns von Frankreich den reif

entwickelten gothischen Stil und mit ihm jene schwungvolle Plastik, für die wir als Beispiele das Südportal der 1262 begonnenen Kirche zu Wimpfen und die Portalskulpturen der 1277 angefangenen Straßburger Façade nennen können. Hier darf wohl daran erinnert werden, daß im 15. Jahrhundert sich beim Auftreten der Van Eyck ein ähnlicher Prozeß in der deutschen Kunst vollzog. Denn der erste Eindruck, welchen damals die flanderische Malerei bei uns machte, bewirkte wohl eine Vertiefung des Naturgefühls und ein stärkeres Betonen der Wirklichkeit, ließ aber den alten Idealsinn noch unangetastet, so daß aus dieser Mischung Werke wie Meister Stephan Lochner's Dombild hervorgehen konnten. Meister Stephan nimmt daher in der Kunst des 15. Jahrhunderts eine ähnliche Stellung ein wie der Schöpfer des Wechselburger Altares in der des 13. Jahrhunderts. Bald darauf kam dann aber ein zweiter, stärkerer Stoß aus Westen, der seit den sechziger Jahren unsere Künstler zu unbedingten Nachahmern der Flanderer machte.

Drei große plastische Schulen hat die Kunst des 13. Jahrh. hervorgebracht: diejenige des nordöstlichen Frankreichs, die toskanische unter Nicola Pisano und die sächsisch fränkische. Bei dem ersten Bekanntwerden der Wechselburger Bildwerke dachte man an italienischen Einfluß. Wer die eigenthümlich derbe, ganz auf römisch-antiken Anschauungen beruhende Kunstweise des großen Pisaner Meisters kennt, weiß, daß von einem Einfluß dorther bei den deutschen Werken nicht die Rede sein kann. Ueberhaupt dürfte für das frühe Mittelalter eher von deutschen Einflüssen auf Italien, als umgekehrt von italienischen auf Deutschland zu reden sein. Die Wechselwirkungen beider Länder in jener Epoche sind bis jetzt noch nicht Gegenstand eindringender Untersuchung geworden, würden aber mit Heranziehung der Schriftquellen und der künstlerischen Denkmäler eine äußerst dankbare Aufgabe für die Forschung sein. Ebensowenig läßt sich für diese Skulptur des Uebergangs ein direkter Einfluß der französischen Kunst nachweisen. Denn diese geht von der byzantinischen Starrheit, wie sie z. B. an St. Gilles und St. Trophime in Arles gefunden wird, zuerst zu einem noch strengeren Stil (Façade zu Chartres, Portale zu Bourges, Le Mans, Vezelay) über, um dann mit einem gewaltigen Ruck die herrliche Freiheit und den edlen Schwung zu erreichen, wie die Kathedralen von Paris, Chartres (an den Portalen der Querschiffe) und in höchster Vollendung Rheims sie zeigen. Weder jene Starrheit noch diese schwungvolle Breite des Stils verräth sich in unseren Wechselburger Skulpturen. Dagegen erkennt man in ihnen, um es nochmals zu betonen, jene Verschmelzung romanischer Grundzüge mit einem freieren germanischen Natursinn, mit einem Gefühl für Weichheit und Anmuth, welche wir in dieser Weise in keiner anderen Schule finden. Dies ist es, worauf ihre eigenthümliche, selbständige Bedeutung für die Kunstgeschichte beruht.

W. Lübke.

Dürer.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst von M. Thausing.

(Schluß.)

Die Annahme, Dürer habe seine Zeichnungen zum Theil selbst in Holz geschnitten, hat selbst bezüglich der Apokalypse wenig Wahrscheinlichkeit. Dies hebt Thausing ausdrücklich hervor, wenn er auch einer weitschweifigen Wiederaufnahme des Streites über Eigenhändigkeit oder Fremdhändigkeit des Holzschnittes mit Recht aus dem Wege geht. Nur im Allgemeinen warnt er noch davor, die vorzüglicheren Holzschnitte dem eigenen Schneidemesser des Meisters zuzuschreiben, da es doch einleuchtend sei, daß, wenn der erfindende Künstler auch dann und wann selbst „mit dem Eiselein etwas in ein klein Hölzlein verstochen", er bei all' seiner sonstigen Ueberlegenheit in dieser mehr mechanischen Geschicklichkeit gewiß weit hinter einem Formschneider von Profession habe zurückbleiben müssen. Wenn aber dennoch eigenhändige Ausschnitte der Maler gesucht werden wollten, so müsse dies unter den geringeren Blättern geschehen. Eine Wahrheit, so plan und einleuchtend, daß man nicht begreift, wie sie ausgesprochen zu werden brauchte. „Wenn Dürer gleichwohl der Reformator der alten Formschneidekunst wurde," fährt der Verfasser fort, „so ward er es nicht als Holzschneider selbst, sondern schon als Maler, als Zeichner. Er verursachte die Umgestaltung der Technik und ihren raschen Aufschwung durch die neuen Anforderungen, die er an sie richtete, und durch die bewußte Klarheit und Bestimmtheit, mit welcher er diese Forderungen stellte. Bis auf Dürer beruhte der Holzschnitt noch auf dem Prinzipe des flachen Umrisses und der Polychromie. Aus der Miniatur hervorgegangen und deren Ersatz, war das gedruckte Bild mit seinen starken Kontouren eigentlich blos der Rahmen für die bunte Kolorirung mittelst des freien Pinsels oder der Patrone. Auch bei der weiteren Durchbildung der Zeichnung blieb der Holzschnitt noch immer auf die Zuthat von Farben berechnet; so auch noch bei Wolgemut, dessen Schatzbehalter und Weltchronik vornämlich kolorirt verkauft wurden. Da tritt Dürer mit seinem ersten Buche hervor, mit der Apokalypse. Diese verlangte keine Illuminirung mehr, ja sie hätte dieselbe niemals ertragen; an die Stelle der uralten Polychromie tritt das Kolorit, an die Stelle der Farben tritt die Farbe."

Nicht lange nach Publikation der Apokalypse, dieser ersten größeren Ausgestaltung seiner noch mit Ueberfülle ringenden Phantasie, sehen wir in Dürer's Entwicklung einen eigenthümlichen Gährungsprozeß vor sich gehen. Er trägt sich mit dem Gedanken an einen Kanon der menschlichen Körpermaße, welcher theoretisch mit Zahl und Zirkel zu begründen sein und ihm dann in der Praxis dienen sollte. Der ihn auf diese Bahn eines Adepten gebracht, zum Mindesten darin bestärkt, ist kein Anderer als sein Zeitgenosse, der Italiener Jacopo de' Barbari, jener räthselvolle Zugvogel des Südens, der von Venedig mehrmals

nach dem Norden gestrichen und endlich sogar ganz in den Niederlanden sich heimisch gemacht. Ihm in seinen merkwürdigen Beziehungen zu Dürer widmet nun Thausing ein Kapitel seiner Beobachtung, in welchem er zwar wohl zum Theil an ältere Untersuchungen anknüpft, das aber in seinem konsequenten Aufbau, in These und Antithese so folgerichtig durchgeführt zu haben sein eigenstes Verdienst ist. Thesis: Dürer zeigt sich zwischen 1500 und 1503, ja noch später, in Begründung und Ausübung seiner Kunst von Jacopo de' Barbari beeinflußt. Beweis: In einer älteren Redaktion der Einleitung zur „Proportionslehre" (vgl. v. Zahn, Dürer Handschriften des Britischen Museums, Jahrb. f. Kunstw. I, 14) theilt Dürer mit, daß ihm Jacobus, ein guter lieblicher Maler von Venedig, Mann und Weib gewiesen habe, „die er aus der Maß gemacht". Wann dies geschehen, ob schon im Jahre 1491, als der junge Nürnberger zuerst in Venedig war und dort vielleicht den wunderlichen Geheimlehrer kennen gelernt, oder zwischen 1494 und 1498, da dieser muthmaßlich schon ein erstes Mal in Nürnberg war, oder aber erst im J. 1500, muß vorerst dahingestellt bleiben. Genug, von diesem letzteren Datum an lassen sich die Anregungen Dürer's durch Jacopo nicht nur aus dessen schriftlichen Aufzeichnungen, sondern auch aus seinen Zeichnungen, Gemälden und Stichen nachweisen. Ein Blatt mit dem Datum 1500, Figuren zur Proportionslehre, wird im Britischen Museum bewahrt; Feinmalereien in Aquarell, Tempera und Oel entstanden offenbar unter Einwirkung der Malweise Barbari's, finden sich, mit Jahrzahlen zwischen 1500 und 1505, in London, Paris, Wien, Berlin und Bremen. Nicht genug damit besitzt die Albertina auch noch zwei ältere Studien zu dem Stich Adam und Eva, von denen namentlich die zur Eva deutlich auf Jacopo's Art hinweist: „Sie ist von der des Kupferstiches noch völlig verschieden. Ihr Körper ist langgestreckt, mager und von gezwungener Bewegung; ihre Beinstellung bildet denselben Winkel wie beim Adam, der eine Arm langt hocherhoben einen Apfel von dem Baum herab, indeß der Kopf etwas seitwärts zurückgebeugt ist. Der Schwung der dürftigeren Formen, das Oval des Köpfchens, ja selbst die schüttere, regellose Art der Zeichnung erinnern ebenso schnell an Barbari, wie sie für Dürer befremdend erscheinen. Dreht man aber die rings um die Figuren braun angelegten Blätter um, so sieht man, daß die Körper allerdings „aus der Maß", mit Zirkel und Richtscheit konstruirt sind. Eigenthümlicherweise sind in den Rumpf des Adam nur Kreise, in die Eva aber Quadrate hineingezeichnet; auch erscheint der Kopf der letzteren in zwei verschiedenen Haltungen. In das Bein von Adam's Standfuß sind sogar bereits jene Verhältnißzahlen eingeschrieben, nach denen Dürer im ersten Buch seiner Proportionslehre vorgeht, und zwar stimmen dieselben zumeist mit der dort als normaler mittellanger Mann beschriebenen Figur."

Nun aber dient der Vergleich dieser Studien eben mit dem Kupferstich von 1504 zum Beweis der Antithese, daß sich Dürer nach kurzem Eifer in unfruchtbarer Nachahmung von den Tendenzen des Venetianers losringt und in wachsender Liebe zu unmittelbarer Naturbeobachtung und geleitet von seiner kräftigeren Eigenart sich seinen eigenen Weg zu bahnen weiß. Als weitere Beispiele, wie sich der Deutsche zwar stofflich noch immer von dem Italiener anregen läßt, von seinem formalen Vorbilde aber mehr und mehr sich abkehrt, mögen seine Stiche Apollo und Diana, Bartsch Nr. 68, sein „Kleiner Satyr" u. A. dienen. Einen Fingerzeig für den Umschlag auch in der Malerei sieht Thausing in dem unfertig gebliebenen Salvator, früher im Besitz des Malers Reichardt zu München, jetzt bei A. Posonyi in Wien.

Neuere Untersuchungen über das Verhältniß beider Künstler hat kürzlich Charles

E. BADER & Co. sc.

Paulus und Marcus.

Gemälde in der Pinakothek zu München.

Aus Thausing's „Dürer."

Ephrussi in der Gazette des beaux arts veröffentlicht, auf die wir indeß nicht einzugehen haben, zumal sie schon von kompetenterer Seite (vgl. W. Lübke, „Neues von Peter Vischer", Allg. Ztg. d. J., Beilage Nr. 151) theils Würdigung, theils überraschende Berichtigung gefunden. Nur so viel sei ihnen nachgerühmt, daß sie mit einer für eine französische Zeitschrift seltenen Unbefangenheit und Ungetrübtheit des Blickes gegenüber der deutschen Forschung geschrieben sind.

Mit Dürer's zweitem Aufenthalt in Venedig sind wir durch seine Briefe, die ja den ausführlichen Kommentar durch Thausing schon früher gefunden, so vertraut, daß wir dieses Kapitel unseres Buches übergehen dürfen, obgleich es der neuen Gesichtspunkte, ja Ueberraschungen mit nichten entbehrt, worunter nur ein durch Mr. William Mitchell in der Royal Society zu London entdeckter Brief Dürer's an Pirkheimer aus Venedig vom 25. April 1506 hervorgehoben sei.

Den folgenden Abschnitt füllen die großen Gemälde aus: Adam und Eva von 1507, die Marter der Zehntausend, Maria mit der Schwertlilie, der Heller'sche Altar, der Landauer'sche Altar, deren ebenso eingehender als geistvoller Betrachtung der Verfasser noch die Madonna von 1512 und die Lucretia von 1518 folgen läßt. Wir nehmen nur von Adam und Eva Veranlassung zu einem kleinen Excurse.

Was von uns schon andern Orts gegen das Urtheil O. Mündler's behauptet wurde, müssen wir auch hier entschieden aufrecht erhalten. Die Tafeln mit jenen beiden Figuren im Palazzo Pitti zu Florenz sind nicht die Originale, sondern Kopien von Hans Baldung Grien. Ob dagegen die Exemplare in Madrid echt sind, wie Waagen will, läßt sich ohne Autopsie nicht entscheiden. Dafür jedoch, daß die Bilder in Florenz nicht von Dürer's Hand herrühren, sprechen außer den ausschlaggebenden inneren Merkmalen auch zwei äußere Gründe, die man nicht ganz übersehen darf. Es fehlt ihnen das Monogramm, und, was noch auffallender, in der Galleria Pitti des Luigi Bardi sind die Tafeln als — Lucas Cranach gestochen. Wenn dieselben aber als die Originale unter dem zu jeder Zeit berühmten Namen Dürer's nach Florenz gekommen wären, wie hätte man sich dieses Ruhmes, den man sonst oft so leichtfertig mißbraucht, in dem Galeriewerke selbst berauben sollen? Für Baldung's nahe Beziehungen zu seinem großen Zeitgenossen sprechen nicht nur Dürer's eigene Aufzeichnungen in seinem Tagebuch der niederländischen Reise und die bekannte Geschichte von der Haarlocke, sondern mehr noch die auffallende Verwandtschaft ihrer Kunstweise. Baldung hat von Dürer gelernt, was nur ein Schüler vom Lehrer lernen kann, und ist ihm in der Zeichnung mit Feder, Kohle und Pinsel oft bis zur Täuschung nahe gekommen. Das lernt sich aber nicht aus der Ferne. Man hat bis vor Kurzem in der Kunstgeschichte darauf wenig geachtet, wogegen die Praxis des Kunsthandels sich von jeher dieser Beobachtung nicht verschloß, ja häufig in unerlaubter Weise Kapital daraus schlug. So sieht man, um ein weniger bekanntes Beispiel für die Verwechselung Beider zu geben, noch zur Stunde ein männliches Porträt unter Nr. 245 in der National galerie zu London, ein schlagendes Werk Baldung's, das aber unter der falschen Flagge des weltberühmten Monogramms sich als Dürer in die sonst in solchen Dingen ziemlich vorsichtig geleitete Sammlung eingeschlichen hat. Thausing glaubte früher annehmen zu müssen, Baldung sei Mitschüler Dürer's bei Wolgemut gewesen. Er scheint davon neuerlich abgekommen zu sein, und mit Recht. Denn unangesehen, daß Baldung sehr wahrscheinlich erst 13—14 Jahre alt war, als Dürer schon seine Lehre hinter sich hatte und wanderte, wissen wir auch, daß jener seine ersten künstlerischen Eindrücke unter dem

in seiner Heimat besonders maaßgebenden Einflusse Schongauer's empfing. Zeugniß dessen die frühesten bezeichneten Gemälde Baldung's vom J. 1496 in der Fürstenkapelle des Klosters Lichtenthal. Möglich, daß er, wie Thausing vermuthet, schon bald nachher, etwa zwischen 1500 und 1505, in der Werkstatt Dürer's gearbeitet und ihn bei den größeren Altarwerken, von denen oben die Rede war, unterstützt hat. Das erste, ganz in der Art Dürer's behandelte selbständige Gemälde Baldung's, das wir kennen, stammt aus dem Jahre 1507, und nicht viel später wird er die ausgezeichneten Kopien nach Adam und Eva gefertigt haben. Dies konnte er aber nicht wohl anderswo thun als in Nürnberg selbst, wo die Originale eine lange Reihe von Jahren hindurch stabil waren.

Ueber Spuren einer Berührung Baldung's auch mit Jacopo de' Barbari, die der Verfasser gefunden zu haben scheint, spricht er sich leider nicht des Näheren aus. Da dieselben uns bis jetzt entgangen, so müssen wir diese Beobachtung zunächst auf sich beruhen lassen.

Im XIII. Abschnitte, der die umfassende Aufschrift: „Der Künstler und der Mensch" trägt, wird neben der Betrachtung einiger minder wichtigen Aeußerungen von Dürer's vielseitiger Begabung besonders seiner Thätigkeit als Kupferstecher, Radirer u. s. w., wie seiner persönlich bedeutenden und edlen Erscheinung eingehende Würdigung zu Theil. Was beiläufig schon in den früheren Kapiteln berührt worden, wird hier eingehend abgehandelt, des Künstlers Berührung mit der Architektur, zumal mit den Formen der Renaissance und seine Versuche in der Skulptur, oder besser seine Befähigung für dieselbe. Thausing beschränkt wohl mit Recht Dürer's Leistungen in diesen Gebieten auf vereinzelte Vorzeichnungen oder Rathschläge, indem er z. B. die ihm häufig zugeschriebenen kleinen Bildwerke in Kelheimer Stein, wie auch die Medaillen, als unecht verwirft und nur ein feines kleines Silberrelief vom J. 1500, wahrscheinlich ein Geschenk Dürer's an eine Braut aus dem Geschlecht der Imhoff, das noch heute zu Nürnberg in dieser Familie bewahrt wird, als von dem Meister selbst gefertigt gelten läßt. Seine bedeutende Einsicht in derlei Arbeiten erhellt dennoch aus allerlei Anzeichen und bleibt bestehen, wenn ihn auch seine zünftige Bescheidenheit und deutsche Gründlichkeit vor Zersplitterung seines Talentes in der Art des Lionardo da Vinci bewahrte. Er hat wohl ein und den andern Plan für das Haus eines Freundes, hat Entwürfe für Goldschmiede gezeichnet, auch vermuthlich diesem oder jenem befreundeten Bildhauer guten Rath ertheilt, wohl auch einmal auf Glas gemalt u. a. m., aber hat sich von seiner glücklichen Beschränkung auf das Zeichnen, Malen und Stechen niemals entwegen lassen. Daß er daneben theoretischen Untersuchungen nachging und in späteren Jahren dieselben publizirte oder zum Druck vorbereitete, hat ihn als ausübenden Künstler nicht zerstreut. Es war die ihm eigene Weise, die Hände ausruhen zu lassen. Ueber eine Seite seiner Thätigkeit freilich möchte man fast kopfschüttelnd sich wundern, über die miniaturartig ausgeführten Thier- und Pflanzenbilder, die uns doch noch in ziemlicher Anzahl erhalten sind, wenn auch neun Zehntel des ihm Zugeschriebenen unecht sein mögen. Man begreift kaum, wie er zu diesem mehr als fleißigen „Kläubeln" Zeit fand, ja wie er nur dazu Zeit finden mochte. Er war eben wie jeder Genius mit rastlosem Fleiße, mit unermüdlicher Arbeitslust auch im Kleinen begabt.

Mit welcher Liebe er zumal am Stechen, seiner vornehmsten Thätigkeit hing, beweisen seine Versuche und auch Erfolge in Verbesserung der Technik. Es sind die Kupferradirung und die Rädirung in Eisen. Bekanntlich galten darüber die Akten der Forschung noch nicht als geschlossen, und man durfte daher billig gespannt sein, in dieser Frage nun

auch den Spruch eines so gewiegten Dürer Kenners, wie Thausing, zu hören. Er faßt denselben in folgende Sätze zusammen: „Einmal auf den Gedanken der Aetzung verfallen, oder von gelehrten Freunden darauf geführt, versucht es Dürer zunächst in den Jahren 1510—1514 mit der Radirung von Kupferplatten. Diese werden aber von seiner Säure zu schwach angegriffen, erfordern mühevolle Nacharbeiten mit der trockenen Nadel, ohne schließlich unter der Presse eine lohnende Anzahl von Abdrücken zu liefern. Er giebt daher diese Versuche auf und geht im Jahre 1514 zur Aetzung der Zeichnung auf Eisenplatten über. Es gelingt ihm vollständig; die Abdrücke werden ungemein kräftig ohne alle Retouche. Doch auch von diesem Verfahren machte er keinen umfassenden Gebrauch, da das spröde Material eine feinere Durchbildung nicht zuließ und somit keine Vortheile gewährte, die nicht schon der Holzschnitt in erhöhtem Maße darbot. Ueberdies war das blanke Eisen auf die Dauer vor Rost nicht zu schützen. — Dürer dürfte indeß der Radirung auf Kupfer blos insofern entsagt haben, als er sie mit seiner Grabstichelarbeit verschmolz. Die Nadel hatte sich als unzulänglich erwiesen; er unterordnete sie daher dem längst erprobten Stichel. Er wahrte diesem das Uebergewicht, indem er sich begnügte, seine Stiche ganz leicht vorzuätzen, um sie dann Strich für Strich mit dem Grabstichel auszuputzen und zu vollenden. Immerhin wäre damit der mühseligen Stichelarbeit großer Vorschub geleistet und ein für Jahrhunderte gebräuchliches Verfahren begründet."

Von dem Bildniß, welches Dürer an Raffael schenkte, nimmt der Verfasser Veranlassung, über das bekannteste und berühmteste Selbstporträt Dürer's, das in der alten Pinakothek in München, zu handeln. Die heutige Inschrift ist zu Folge einer schwarzen Ueberpinselung des ursprünglich farbigen Grundes neueren Datums und nach Thausing's Ansicht überdies unzutreffend. Zur weiteren Begründung dieser übrigens wohl motivirten Behauptung mag noch die Mittheilung dienen, daß zu Schwäbisch-Gmünd im Privatbesitz die Kopie nach einem Bildnisse Dürer's sich befindet, welche folgende Bezeichnung trägt: Imago Alberti Dureri aetatis suae 32. 1503 (nebst dem Monogramm). Dasselbe hat noch große Verwandtschaft in der Auffassung mit dem Madrider Bilde von 1498 sowohl im Kopf, als im Kostüm und zeigt den Künstler jünger als auf dem Münchener Bilde. Beweis genug, daß das Datum des letzteren ein irrthümliches ist. Man wird wohl den Grund dieser Irrung darauf zurückführen dürfen, daß die Jahrzahl ursprünglich 1506 oder 1509 gelautet hat. Denn die Sechs und die Neun findet man öfter so gebildet, daß sie leicht mit einer Null zu verwechseln sind, was ja noch heute bei dem köstlichen Crucifixus Dürer's in der Dresdener Galerie der Fall ist. Der neueste Katalog derselben giebt das Datum darauf als 1500 an, während es doch 1506 lautet. In der That aber zeigt die Sechs eine Form, die von der Null schwer zu unterscheiden ist.

Ueber die äußere Erscheinung Dürer's sind wir nicht allein durch die Stufenleiter seiner Selbstbildnisse, sondern auch durch die Schilderung von Camerarius in der Vorrede zu seiner lateinischen Ausgabe der „Proportionslehre" von 1532 bestens unterrichtet. Bei ihm schließt sich daran die noch werthvollere Skizze eines geistigen Porträts des großen Künstlers, die mit hoher Verehrung ja Begeisterung, aber mit voller Glaubwürdigkeit auftritt. Es ist eine beneidenswerthe Schilderung, die hier dem Wesen des Mannes zu Theil wird, und wir dürfen es ihm unter ihrem Eindruck nicht wohl als Ueberhebung zurechnen, wenn wir mit dem Verfasser annehmen wollen, der Meister habe das Ideal seines Christuskopfes nach seinen eigenen Zügen gebildet. Es wird gelten

dürfen, mit der Einschränkung, daß es mit jener hohen Naivetät geschah, die ja großen Künstlern häufig eigen, und daß die beiläufigen Worte Dürer's: „Denn einer jeden Mutter gefällt ihr Kind wohl, daher kommt, daß viele Maler machen, was ihnen gleich sieht", nicht wohl zur Begründung dieser Meinung dienlich sein können. Sind sie doch ohne Zweifel als Warnung oder Spott gebraucht.

Das XIV. Kapitel zeigt uns Dürer in den Diensten des Kaisers Max. Wir müssen uns indeß, um nicht zu weitläufig zu werden, auf die Bekanntschaft des Lesers mit den älteren Einzeluntersuchungen des Verfassers über die dahin bezügliche Wirksamkeit Dürer's in den Mittheilungen der Wiener Central Commission, XIII. Band u. s. w. verlassen, obwohl dadurch der reiche Inhalt dieses Abschnittes keineswegs vorausgenommen war. .

Ebensowenig können wir uns auf die erneute Betrachtung der niederländischen Reise einlassen, deren Tagebuch Thausing in dem citirten Bande der Eitelberger'schen Quellenschriften für Kunstgeschichte so vorzüglich kommentirte und hier nun auf Grund dieser Vorstudien in einem Gusse nacherzählt. Nur auf den Schluß des Kapitels sei hingewiesen, wo es sehr wahrscheinlich gemacht wird, daß jenes ausgezeichnete Porträt von Dürer's Hand im Museum zu Madrid dasjenige Hans Imhoff's des Aelteren ist, seines Banquiers, dessen Haus auch in Antwerpen ihn mit Geld versah.

Im folgenden Abschnitt, „Die Reformation" betitelt, ist besonders anregend der Passus über die drei räthselhaften Kupferstiche: Melancholie, Hiernonymus im Gehäus und Ritter, Tod und Teufel. Thausing schließt sich hiebei nicht nur dem Vorgang Max Allihn's bezüglich des ersten Blattes an, indem er es als die Verkörperung des melancholischen Temperaments nimmt, sondern er geht noch weiter und sucht in den beiden andern Blättern die Darstellung zweier weiterer Temperamente oder Komplexionen, und zwar im Hieronymus das phlegmatische, im Ritter, Tod und Teufel das sanguinische. Zur Begründung weist er bei letzterem auf das S vor der Jahreszahl im Täfelchen hin, was wohl nichts Anderes als Sanguinicus bedeuten könne. Möglich; aber weshalb hat dann Dürer, wenn er durch das S die Bedeutung Sanguinicus bezeichnen wollen, den Stich selbst nur „den Reiter" genannt? Thausing meint, weil es ihm im Grunde nur um die möglichst vollkommene Darstellung eines Reiters, eines Ritters zu Pferd zu thun gewesen sei, wozu er wiederholt Studien gemacht. Als er dann das Produkt formalen Gestaltungsdranges zu seinem eigenen Genügen vor sich gesehen, habe er erst daran denken müssen, es für das Publikum auch zu taufen, und da sei ihm ganz passend erschienen, dasselbe dem beliebten Gedankenkreise der vier Komplexionen durch die bekannten Zuthaten anzupassen und es der Melancholie anzureihen, die er ja selbst als die Nummer I des Cyklus bezeichnet habe. Die Deutung scheint noch nicht evident, aber doch sehr der Erwägung werth. Ebenso die schönen Gedanken des Verfassers, die er an das Vier-Apostelbild knüpft. Diesem will er zwar die altherkömmliche, nur durch Hyperkritik angezweifelte Benennung, „Die vier Temperamente", belassen, stellt indeß die Vermuthung auf, die beiden Tafeln seien nur als Flügel eines großartigen Altares gedacht, den der Meister vielleicht zu einem Denkmale der Reformation bestimmt habe, in welchem er noch einmal die Marksteine zwischen Sündenfall und Erlösung in seiner Weise umschreiben wollte. „Sollte sich diese Annahme näher begründen lassen," fährt Thausing fort, „dann wäre wohl auch die Frage erlaubt, ob das andere Doppelbild, Adam und Eva von 1507, das damals noch in Dürer's Werkstatt stand und dann ebenfalls auf das Rathhaus kam, nicht etwa als Außenflügel für denselben Plan hätte verwendet werden sollen."

Nach Vollendung dieses seines letzten und größten Werkes, einer Erbschaft, die er nicht allein seiner Vaterstadt Nürnberg, sondern seinem ganzen Vaterlande hinterließ, ging es mit dem sterblichen Theil Dürer's bald zu Ende. Schon von älteren Stürmen, wiederholten Fieberanfällen und einer bis jetzt noch nicht völlig erklärten Krankheit, die er sich in den Niederlanden zugezogen, war seine ohnehin zarte Konstitution zum Wanken gebracht worden. Da mag denn endlich ein verhältnißmäßig unbedeutender Anlaß die letzten Reste seiner Kraft aufgezehrt haben. Rasch trat ihn der unerbittliche Gleichmacher an, so rasch und unerwartet, daß nicht einmal sein nächster Freund, Pirkheimer, ihm noch ein letztes Mal in's treue Auge blicken konnte. Erschütternd brach denn auch dessen Todtenklage über dem kaum geschlossenen Grabe des Unersetzlichen aus und trug ihren Widerhall fern hin zu den andern Freunden, während ein Erasmus sich zu brüsten wagte, ihm durch ein paar kalte, gedruckte Wörtlein in einem seiner Bücher ein unvergängliches Denkmal gesetzt zu haben. Wir aber, die Nachgeborenen, sind die Erben seiner unsterblichen Werke, die Hüter und Fortpflanzer seines Ruhms, und der unter uns dem letzteren den vollwichtigsten und bedeutsamsten Ausdruck zu verleihen gewußt, ist M. Thausing. Hoffen wir, daß ihm seine an diesem großen Werke bewährte Kraft recht bald auch die Ausführung des weiteren Vorhabens gestatten werde, uns eine erschöpfende Bearbeitung der Schriftwerke Dürer's und vielleicht sogar ein kritisches Verzeichniß seiner Werke zu schenken.

Noch erübrigt uns ein Wort über die Ausstattung des Thausing'schen Dürer. In Druck und Bildschmuck durch Stich und Holzschnitt erscheint das Buch so vornehm und reich, daß wir ihm kein zweites in unserer Literatur an die Seite zu setzen wüßten. Möge dies gebührende Würdigung und Nachfolge finden und dem opferwilligen und kunstbegeisterten Verleger sein Antheil an der Ehre nicht geschmälert werden!

O. Eisenmann.

Der Tod und der Landsknecht (Bartsch 132.)

Verkleinerte Phototypie von C. Haas in Wien.

Sechs Gedichte von Michelangelo.

Uebersetzt von Alfred Woltmann.

Vollständige Uebersetzungen der Gedichte Michelangelo's auf Grund der neuen kritischen Ausgabe von Guasti, die zuerst den authentischen Text an Stelle der Ueberarbeitung des Großneffen gesetzt hat, liegen von Harrys, Grasberger, Sophie Hasenclever vor. Wage ich trotz dieser Leistungen ein paar Versuche der Uebersetzung mitzutheilen, so bedarf dies einer Erklärung. Für eigenen Gebrauch, das heißt für die Verwerthung von Citaten in kunstgeschichtlichen Vorlesungen konnte ich die vortrefflichen und formvollendeten Uebersetzungen, die ich vor mir hatte, nur theilweise benutzen, auf bestimmte Ausdrücke und Wendungen kam es häufig an, die ich noch schärfer festzuhalten wünschte. Sie waren mir noch wichtiger als die dichterische Form, und so entsprach mir gewöhnlich eine wörtliche Uebertragung in Prosa oder ein Auszug des Inhalts. Mit einem solchen begnügt sich auch W. Lang in seiner trefflichen Studie über Michelangelo als Dichter (wiederabgedruckt in den „Transalpinischen Studien"). Fortdauernde Beschäftigung mit den Dichtungen gab dann aber mitunter Lust, eine Uebersetzung in Versen zu versuchen, die freilich nur in einzelnen Fällen so gelang, daß sie für meine Zwecke genügte.

Michelangelo ist schwer zu übersetzen. Eine Fülle von Inhalt ist in wenige Worte zusammengedrängt; braucht doch Guasti in der höchst dankenswerthen Umschreibung in Prosa, die er regelmäßig beifügt, oft mehrere Zeilen, um den Sinn eines einzigen Satzes klar zu machen. Michelangelo, wie das W. Lang dargethan hat, schafft hier wie in der bildenden Kunst, er wirft großartige Motive hin, springt wieder von ihnen ab, da neue Gedanken sich in seinem Innern drängen und nach Ausdruck ringen; wie in seinen Bildwerken sucht er auch hier gerade durch scharfe Antithesen zu wirken; kühn und großartig ist die Form, oft aber auch spröde. Wenn mir nicht möglich war, den scharfen Gedankengang, die wesentlichen Ausdrücke und die hauptsächlichen Gegenüberstellungen festzuhalten, gab ich den Versuch auf. Mitunter glaubte ich freilich manches, was im Original nur skizzirt ist, ausführlicher geben zu müssen, kürzte andererseits, indem ich solche Wendungen fallen ließ, die ich nicht für wesentlich hielt, und erlaubte mir Umstellungen, die mir die Entwickelung der Gedanken nicht zu verletzen schienen.

Es folgen vier Madrigale und zwei Sonette. Das erste Gedicht ist eines der schönsten, die an Vittoria Colonna gerichtet sind, legt von ihrer geistigen Einwirkung auf Michelangelo Zeugniß ab und ist merkwürdig durch den Schluß mit dem Anklang an das Dogma von der Rechtfertigung durch den Glauben, dem sich Vittoria Colonna und ihr Kreis zugewendet hatten. Zweitens folgt das Sonett an Vittoria, in welchem der Meister von jenem Gleichniß ausgeht, das aus seiner Kunst, der Skulptur, geschöpft ist. Dieses hatte bekanntlich Benedetto Varchi schon bei Lebzeiten Michelangelo's zum Gegenstand einer Vorlesung genommen. Das dritte Gedicht hatte ich schon in einem Aufsatze der Nationalzeitung vom 6. März 1875 mitgetheilt, und im Novemberheft der Deutschen Rundschau war dasselbe von W. Henke als Schluß für seine ausgezeichnete Studie über Michelangelo benutzt worden. Es ist hier nochmals mitgetheilt, weil ich durch einige Aenderungen versucht habe, dem Original noch näher zu kommen. Hier tritt Michelangelo's Schönheitsbegriff zu Tage, welcher, wie Lang entwickelt hat, derjenige der platonischen Philosophie ist. Damit hängt die im vierten Gedichte zu Grunde liegende Auffassung von der Liebe zusammen; von einer idealen Liebe ist hier die Rede, wieder im Sinne der platonischen Philosophie, deren Liebesbegriff übrigens hier mit demjenigen Dante's zusammenfällt, jener Hingabe an das Schöne, welche die Grundbedingung des höheren Strebens ist. Fünftens theile ich Michelangelo's bekanntes Sonett mit, das einem Briefe an Vasari aus dem Jahre 1554 beigelegt war. Es ist ein Zeugniß für die religiöse Auffassung seines Alters, den streng kirchlichen Forderungen hat sich sogar sein mächtiger Geist gebeugt, und nun beginnt er selbst an seinen künstlerischen Idealen zu zweifeln. Desto klarer spricht die trotzige Unabhängigkeit Michelangelo's, die sein wesentlicher Charakterzug war, so lange er sich selber treu

blieb, aus dem sechsten Gedicht an den jüngeren Freund Luigi del Riccio. Dieses hat Harrys besonders schön übersetzt, und so ist es vielfach, zum Beispiel auch von Carriere in seinem „Kunstbuche" citirt worden. Aber in diesem Falle hat der Uebersetzer noch die gefälschte Fassung in der Ausgabe des Großneffen Michelangelo's, nicht den jetzt bekannten Originaltext zu Grunde gelegt. Nur ersterer gehört der großartig klingende Schlußvers an: „Und einsam wandl' ich unbetretene Wege"; die wörtliche Uebersetzung dagegen würde lauten: „Wie die Peitsche lehrt indem sie schmerzt."

I.

An Vittoria Colonna.

Jetzt auf dem rechten Fuß, jetzt auf dem linken,
Unsicher, such' ich nach dem Weg der Gnade,
Dort seh' ich Laster, hier die Tugend winken,
Bin schon verwirrt, ermüdet bis zum Sinken,
So wie der Wandrer, wenn kein Sternenschein
Lichtspendend fällt auf seine Pfade.

Da, edle, hohe Frau, gedenk' ich dein!
Mein Herz, ein unbeschriebenes Papier,
Drauf dein Gebot zu schreiben, reich' ich dir.
Mitleidsvoll lehre mich, die Wahrheit sehn,
Der irdischen Liebe Richtigkeit verstehn,
Daß meine Seele, wie sie Gott schuf, frei,
Hinfort des rechten Weges sicher sei.
Dich frag' ich, ob nicht mehr vor Gottes Auge
Demüthige Sünd', als üppige Tugend, tauge.

(Guasti, Madrigali, V.)

Ora in sul destro, ora in sul manco piede
Variando, cerco della mia salute:
Fra 'l vizio e la virtute
Il cor confuso mi travaglia e stanca:
Come chi 'l ciel non vede,
Che per ogni sentier si perde, e manca

Porgo la carta bianca
A' vostri sacri inchiostri,
Ch' amor mi sganni, e pietà 'l ver ne scriva:
Che l'alma da sè franca
Non pieghi a gli error nostri
Mio breve resto, e che men cieco viva.
Chieggio a voi, alta e diva
Donna, saper se 'n ciel men grado tiene
L'umil peccato che 'l superchio bene.

II.

An Vittoria Colonna

Nichts kann der beste Künstler je ersinnen,
Was nicht ein einziger Marmorblock umspannt;
Doch nur, wenn sie der Geist führt, mag die Hand
Was drin verborgen lebt herausgewinnen.

So [illegible] was als Furcht, als Hoffnung meinen Sinnen
Vorschwebt, du Holde, ist in dich gebannt,
Doch will ich das Ersehnte liebentbrannt
Vorlocken, ist's vergebliches Beginnen

Nicht Amor, nicht dem Schicksal geb' ich Schuld,
Nicht deiner Schönheit, du birgst Tod wie Huld
In deiner Seele, Leben sowie Sterben.

Mich klag' ich an für all mein Ungemach,
Wenn trotz der heißen Glut mein Geist zu schwach,
Dir Andres abzuringen als Verderben.

(Guasti, Sonetti, XV.)

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
Ch'un marmo solo in sè non circonscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all' intelletto.

Il mal ch' io fuggo, e' l ben ch' io mi prometto,
In te, donna leggiadra, altera e diva,
Tal si nasconde; e perch' io più non viva,
Contraria ho l' arte al disiato effetto.

Amor dunque non ha, nè tua beltate,
O durezza, o fortuna, o gran disdegno,
Del mio mal colpa, o mio destino o sorte;

Se dentro del tuo cuor morte e pietate
Porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
Non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

III.

Als treues Vorbild für mein ganzes Streben
Schien von Geburt an mir der Stern des Schönen,
Malend und meißelnd bin ich ihm ergeben,
Und ich verschmäh' es, Anderm je zu frohnen.
Durch ihn nur wird dem Blick die höh're Welt,
Die Ziel all meines Schaffens ist, erhellt.

Weh jedem, der vermessen und verblendet
Die Schönheit nieder zu den Sinnen reißt!
Zum Himmel trägt sie den gesunden Geist.
Doch schwach sind wir, wo Gott nicht Kraft uns spendet,
Durch Gnade nur kann's unserm Aug' gelingen,
Vom Sterblichen zu Göttlichem zu dringen.

(Guasti, Madrigali, VII.)

Per fido esemplo alla mia vocazione
Nel parto mi fu data la bellezza,
Che d' ambo l' arti m' è lucerna e specchio.
S'altro si pensa, è falsa opinione.
Questo sol l' occhio porta a quella altezza
Ch' a pingere e scolpir qui m' apparecchio.

S' e giudizii temerari e sciocchi
Al senso tiran la beltà, che muove
E porta al cielo ogni intelletto sano;
Dal mortale al divin non vanno gli occhi
Infermi, e fermi sempre pur là dove
Ascender senza grazia è pensier vano.

IV

Ihr Seligen, denen Gott im Paradies
Die Thränen lohnt, die nie die Welt vergilt,
Quält euch die Liebe noch? O kündet dies!
Ward euer Sehnen durch den Tod gestillt?

Ich hör' euch sagen: „Außer aller Zeit
Steht jene ewige Ruh, die uns beschieden,
Auch uns beseelt die Liebe, doch befreit
Von Angst und Neid, in wandellosem Frieden."

Dann weh mir, daß ich noch hienieden
Im Dienst der Liebe leben muß!
Lohnt ihn die Welt allein mit Leiden,
Und ist er droben seliger Genuß,
Wie lang' noch soll ich harren bis zum Scheiden?
Auch kurz ist allzu lange, dem zumal,
Der treu liebt und doch nur zu seiner Qual

(Guasti, Madrigali, XV.)

Beati, voi che su nel ciel godete
Le lacrime che 'l mondo non ristora,
Favvi amor guerra ancora,
O pur per morte liberi ne siete?

„La nostra eterna quiete,
Fuor d'ogni tempo, è priva
D'invidia amando, e d'angosciosi pianti."

Dunche a mal pro ch' i' viva
Convien, come vedete,
Per amare e servire in dolor tanti.
Se 'l cielo è degli amanti
Amico, e 'l mondo ingrato,
Amando, a che son nato?
A viver molto? E questo mi spaventa:
Che 'l poco è troppo a chi ben serve e stenta.

V.

Auf schwankem Kahn, durch sturmbewegte Flut,
Dem Hafen immer näher treibt mein Leben,
Wo es uns obliegt, Rechenschaft zu geben
Vor Gott von jeder That, bös oder gut

Ließ mich des Herzens ungestüme Glut
Die Kunst zur Herrin, zum Idol erheben,
Ach so erkenn' ich jetzt: mein ganzes Streben,
Mir zum Verderben, war vermess'ner Muth.

Was frommt die eitle Liebe, die hienieden
Einst mich umfangen? Doppelt naht der Tod,
Der ein' ist sicher, und der andre droht.

Nicht Malen und nicht Meißeln giebt mir Frieden,
Nur jene Liebe kann sich mein erbarmen,
Die uns vom Kreuze winkt mit off'nen Armen.

(Guasti, Sonetti, LXV.)

Giunto è gia 'l corso della vita mia,
Con tempestoso mar per fragil barca,
Al comun porto, ov 'a render si varca
Conto e ragion d'ogn' opra trista e pia.

Onde l'affettuosa fantasia
Che l'arte mi fece idol' e monarca,
Conosco or ben quant 'era d'error carca,
E quel ch' a mal suo grado ogn' uom desia

Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
Che fieno or, s'a duo morte m'avvicino?
D'una so'l certo e l'altra mi minaccia.

Nè pinger nè scolpir fia più che quieti
L'anima volta a quell' Amor divino
Ch' aperse, a prender noi, in croce le braccia.

VI.

An Luigi del Riccio.

Mag sich die Welt ergötzen am Gemeinen
Und Preis ihm gönnen, manchmal giebt's doch Einen,
Dem, was ihr süß dünkt, bitter ist und schal.
Doch wer versteht ihn dann? Ihn zwingt das Leben,
Scheinbar dem Drang des Pöbels nachzugeben;
Still in der Brust birgt er sein Ideal.
Ich selbst erfuhr es; aber was den Sinnen
Der Menge nie sich offenbart, das stieg
Klar auf vor meiner Seele, die tief innen
Von Weh zerrissen war und dennoch schwieg
Will ihre Ehren dann die Welt verschwenden,
Blind ist sie, wo sie geizt mit ihren Spenden,
Da übt sie Wohlthat, und so ist ihr Zorn,
Aufstachelnd ob auch schmerzend, mir ein Sporn.

(Guasti, Madrigali, III.)

Non sempre al mondo è si pregiato e caro
Quel che molti contenta,
Che non sie' lcun che senta,
Quel ch' è lor dolce, spesse volte amaro.

Il buon gusto è si raro
Ch' a forza al vulgo cede,
Allor che dentro di se stesso gode.
Ond' io, perdendo, imparo
Quel che di fuor non vede
Chi l' alma attrista e' suo' sospir non ode.
Il mondo è cieco, e di suo' gradi o lode
Più giova a chi più scarso esser ne suole:
Come sferza che 'nsegnia, e parte duole.

Das Rathhaus-Portal zu Köln.

Von Dr. Ennen.

Mit Abbildung.

Rathhaus-Portal zu Köln.

Die Renaissance, die seit dem Beginne des sechzehnten Jahrhunderts ihren Weg langsam über die Alpen nach Frankreich, Flandern und Deutschland nahm, um allmählich den gothischen Stil zu verdrängen und an seine Stelle die in Italien unter dem Einfluß der durch den Humanismus geweckten Vorliebe für das klassische Alterthum hervorgerufene Kunstrichtung zu setzen, hatte in Köln große Mühe, die alten Traditionen zu überwinden und einen umgestaltenden Einfluß auf die kirchliche und die Privat-Architektur zu gewinnen. Erst als die Bildhauer die Gothik verlassen hatten und zu klassischer Richtung übergegangen waren, begann die Renaissance auch bei einzelnen Architekten Eingang zu gewinnen. Das erste bedeutende Werk der Bildnerei im Stile der Renaissance war das 1523 in Flandern gearbeitete prachtvolle Doxal in St. Maria in capitolio. Darauf folgten eine Reihe von mehr oder weniger bedeutenden Renaissance-Denkmalen in verschiedenen Kirchen der Stadt und 1541 das von Meister Lorenz „up antix" ausgeführte Bildwerk im sogenannten Löwenhof des Rathhauses. Ein hervorragendes Denkmal in dem neuen Stile erhielt die Stadt Köln im Jahre 1571 an dem prächtigen Portalbau. Der Baumeister dieses herrlichen Werkes war kein Architekt, sondern ein Bildhauer, der unverkennbar unter flandrischem Einflusse stand.

Seit etwa zweihundert Jahren hatte vor dem Kölner Rathhause ein mit dem alten Bau harmonirendes Portal gestanden, welches einestheils den Aufgang zum Hanse- und Rathssaal vermittelte, anderntheils zur Vornahme besonders wichtiger und feierlicher Verkündigungen diente. Von diesem heißt es: „Das alte Portal stand auf fünf drachenfelser Pfeilern und war vier Fuß schmäler als das neue werden soll, war unten gesteinwegt, oben mit blauen Steinen geestricht und hatte hohe hölzerne Pfeiler, war oben mit Holz gewölbt und oben war es schier glatt mit Blei belegt." Im 16. Jahrhundert wurde dieses Portal baufällig und drohte den Einsturz. Da entschloß sich im Jahre 1567 der Rath zu einem völligen Neubau dieser Vorhalle. „Nachdem das Portal am Rathhause, lesen wir in dem Protokoll vom 23. Juli 1567, gar baufällig geworden und die hohe Nothdurft erfordert, daß es um des Rathes Ehre willen gebaut werde, haben die Herren Rentmeister etliche Patronen anfertigen lassen, welche besichtigt worden, worauf der hohe Rath verwilligt und Befehl gegeben hat, einen von den mittelmäßigen auszuführen und dafür zu sorgen, daß das Werk verdingt und ausgeführt werde, wie es den Herren Rentmeistern am profitlichsten erscheinen möchte." [1]) Es scheint, daß schon fünf Jahre früher beim Rathe Schritte geschehen waren, um ihn zu einem solchen Neubau zu bestimmen. Denn es ist uns noch ein aus dem Jahre 1562 stammender Entwurf des Baumeisters Lambertus Sudermann alias Suavius erhalten, den derselbe im Jahre 1562 einreichte. Dieser Entwurf zeigt einen etwas nüchternen klassischen Bau, der unten keine offene Halle, sondern geschlossene Wandflächen mit Marmoreinfassung hat. Ueber diesen Wandflächen in den Brüstungen sind Reliefs von weißem Marmor angebracht, welche durch justitia, conspiratio, dolus, libertas, lamentatio und wieder justitia erklärt werden. Zwischen diesen Reliefs stehen vier Reihen von Balustren. Die obere offene Halle wird von gekuppelten dorischen Säulen gebildet; diese Säulen haben die Schäfte von Marmor, die Kapitäle und Basen von Bronze; als Abschluß hat die Halle eine Attika mit ionischen Pilastern, die durch Marmortafeln mit Emblemen und Ornamenten fast ganz verdeckt sind. Die Bogenfüllungen haben Reliefs, welche die Inschriften tragen: Veritas qui est Christus vitam dat aeternam; justitia obedientiam producit et subjectionem; sapientia omnia perspicit et abunde locupletat; providentia divina benedicitur et impletur universa terra. Ueber den Reliefs zeigen sich noch liegende Zwickelfiguren. In der Mitte über den Hauptbögen baut sich eine Aedicula auf mit korinthischen Säulen und einem durch den Reichsadler verzierten Frontispice; auf der höchsten Spitze steht eine Urne von Bronze. Das obere Gesims trägt verschiedene Steinfiguren. Ein sichtbares Dach hat dieser Entwurf nicht. [2])

Ob dieser Sudermann'sche Entwurf im Jahre 1567 mit konkurrirte, ist aus den Akten nicht ersichtlich, wohl aber, daß er bei der Ausführung außer Rücksicht blieb; ebenso ging es drei anderen noch erhaltenen Konkurrenzentwürfen. Derjenige „Patron", welcher den Beifall des Rathes fand und zur Ausführung bestimmt wurde, befindet sich nicht unter den auf uns gekommenen Skizzen. Wenn man diese Skizzen mit dem vor uns stehenden Bau selbst vergleicht, muß man zugestehen, daß der Rath bei der Entscheidung über das zur Ausführung zu wählende Projekt ein richtiges Verständniß und guten Geschmack bekundet hat. Der zur Ausführung gewählte überragt die übrigen bei Weitem an Pracht, Zier und genialer Auffassung. Dieses Projekt verwirklichte in glücklicher Weise den doppelten Zweck, welcher durch das Portal erreicht werden sollte; es sollte erstens als prächtiger Aufgang zu dem Hanse- und Rathssaale, dann als offene Halle zur Verkündigung wichtiger Rathsschlüsse, namentlich der Morgensprachen dienen. Es scheint, daß man sich lange Zeit nicht für einen bestimmten Plan entscheiden konnte. Erst am 30. März 1569 machte man Ernst. „Dieweil ein Ehrbarer Rath", heißt es in dem bezüglichen Protokoll, „hiebevor für gut angesehen, das Portal zu bauen und dann ein Meister vorhanden, der auf der Herren Rentmeister Befehl einen Patron gemacht, so wurde für gut angesehen, die untersten Pfeiler von namürer Steinen anfertigen zu lassen; es will darum von Nöthen sein, den Meister mitsammt dem Umlauf nach Namür abzufertigen." Der in diesem Rathsschluß bezeichnete Meister, der den neuen Patron den Rentmeistern eingereicht hatte und

1) Die bezüglichen Rathsprotokolle handschriftlich im Kölner Stadtarchiv.

2) Vgl. Lübke, Deutsche Renaissance.

als der geniale Baumeister des Portals angesehen werden muß, ist der bei der Steinmetzerzunft vereidete Bildhauer Wilhelm Vernucken.[1] Von ihm lesen wir in einem Promemoria des Steinmetzeramtes aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, „daß Meister Wilhelm Vernucken unserer Herren vom Rathe Doxal aufgerichtet und allerlei Bildwerk und Zierrath dabei durch sich und die Seinigen gemacht habe." In einem anderen Aktenstück aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts heißt es: „Meister Wilhelm Vernickel hat anno 1571 das Portal am Rathhause gemacht und aufgesetzt und ist bei den Steinmetzen verdient gewesen, und leben noch etliche alte Meister, welche ihm das Werk halfen verfertigen." Meister Wilhelm wurde nun im Mai 1569 mit noch zwei Steinmetzen nach Namür geschickt, „um etlich fein Werk zu bestellen"; die Steine für die Treppe sind von Niedermendig, für den oberen Bau kamen die Steine aus Notteln in Westfalen und aus Weibern im Kreise Adenau. Im September 1569 beschloß der Rath, dafür zu sorgen, daß die noch fehlenden Steine von Namur beschafft würden. Am 3. Mai 1570 wurde, nachdem hinreichend Steine zum Beginn des Baues bearbeitet waren, beschlossen, das „alte Portal abzubrechen und fleißig Aufsehens zu haben, damit der Grund wohl und beständiglich gelegt werden möge." Das Protokoll vom 7. Juni sagt: „Da sich im Augenschein befindet, daß das abgebrochene Portal ein tiefes Fundament erfordert, die Treppe etwas sinkt und Schaden daher zu besorgen und daß der Herren Werkleute nicht viel bei solchem Werke sich finden lassen, so ist den Herren Rentmeistern befohlen, sorgfältig mit allem Fleiß des Baues Nothdurft zu bedenken." Im Juni begann man mit der Fundamentirung. „Um diese Zeit hat man zu Köln auf dem Platz eine große Kaule gegraben, darin das Fundament vom neuen Portal gelegt soll werden. Da hat man gefunden die alten Mauern von Ducksteinen, wo vormals die Häuser von der Judengasse gestanden hatten bis in die Bürgerstraße schnurgerade. In demselben Loch unter den genannten Mauern haben noch viele alten gegossene Mauern von Bruchsteinen gestanden, die wohl sieben Fuß dick waren; das Fundament und die namürer Steine und die Münstersteine mit der Fracht, wiewohl man sie zerhauen hat, haben mit Einschluß des Arbeitslohnes wohl eilftausend Thaler gekostet."[2]

Anfänglich hatte man die Absicht, den Meister Wilhelm nach Namur zu schicken und an Ort und Stelle die nöthigen Steinhauerarbeiten anfertigen zu lassen. Später entschloß man sich, Namurer Steinmetzen nach Köln kommen und daselbst die nöthigen Arbeiten ausführen zu lassen. „Die Herren Rentmeister, heißt es am 6. Mai 1569, haben referirt, wie sie in Erfahrung gebracht, daß auf Namür der Steine halber zu reisen gefährlich; es soll darum nach Namür geschrieben werden, um einen oder zwei Steinhauer herkommen zu lassen, auf eines ehrbaren Rathes Kosten, um denselben das Werk zu verdingen." Auf die Ausführung Wilhelm's, daß ihm noch 500 Fuß namurer Steine fehlten, wurde er Ende September mit dem nöthigen Gelde nach Namur geschickt, um das Fehlende zu beschaffen. „Dieweil M. Wilhelm Bildhauer sich beklagt, daß ihm 500 Fuß Steine fehlen, soll den Herren auf der Mittwochsrentkammer verurkundet werden, ihm nothdürftig Geld mitzugeben und ihn künftigen Mittwoch abzufertigen, und dieweil die von Namur ihr geliefertes Werk nicht bequemlich geliefert, soll ein Schornstein ihnen zuständig in recompensam damni angehalten werden." Im Oktober beklagte der Meister sich, daß ihm 500 Fuß Münstersteine am Bau mangelten. Gerade dieser Umstand veranlaßte den Rath zu dem Beschluß, das untere Gewölbe aus Tuffsteinen machen zu lassen.

Die Stadtwerkmeister, Zimmermann und Steinmetze waren von dem prächtigen Werke des Meisters Wilhelm wenig erbaut; war Neid wegen der Bevorzugung eines fremden Meisters oder Widerwillen gegen die neue italienische Kunstrichtung der Grund davon? Wir wissen es nicht. Wilhelm wurde dadurch vielfach in der freien, ungehinderten Durchführung seines Projektes gestört. Einmal taugte dies, ein andermal jenes nicht. Wegen solcher Chikanen wollte Wilhelm im Januar 1571 die Arbeit aufgeben. „Meine Herren, heißt es am 19. Januar, haben für gut angesehen, mit dem Meister von Namur zu reden, auf den Fall Meister Wilhelm meinen Herren länger zu dienen nicht unterstehe, ihm alsdann fürderhin das Werk zu vergönnen."

1) Der Name wird verschieden geschrieben: Vernucken, Vernicken, Vermogen und Vernickel. Die Rathsprotokolle nennen ihn Vernucken; darum entscheide ich mich für diese Bezeichnung.

2 Handschriftliche gleichzeitige Aufzeichnung des Licentiaten juris Hermann Weinsberg.

Wilhelm blieb, aber die Ausstellungen hörten nicht auf. Im Mai wurde beim Rathe geltend gemacht, daß der Oberbau viel zu schwer mit Steinen und Eichenholz belastet werde. Darauf erhielten die Bürgermeister, Rentmeister und Stimmeister den Auftrag, „genaue Aufsicht über den Bau zu führen und Sorge zu tragen, daß der Bau unbelastet bleibe und mit den wenigsten Kosten zierlich verfertiget werde." Am 26. März „erforderten die Herren Bürgermeister, Rentmeister und andere alte Herren, wie sie den Bau am Rathhause und das hölzerne Werk, so deßhalb auf dem Hofe gefertiget, besichtiget und auf solche Relation haben die Herren befunden, daß es nicht rathsam, das Portal mit dem schweren Eichenholz zu belasten, vielweniger das Mauerwerk und das Gehölz zu verarbeiten, wie der Meister vorhat, und weil solches Werk mit geringeren Kosten und zierlich gemacht werden kann, haben die Herren vertragen, daß sie an dem Obertheil allerwärts keine Steine haben wollen und daß die alten Herren erster Tage zusammenkommen sollen, um fleißig darüber zu berathschlagen, ob es besser sei, das gemachte Eichenholz zu gebrauchen oder Tannenholz dazu zu nehmen und daß die Rentmeister Befehl haben sollen, die Bausteine erster Tage zu bestellen und einen zierlichen Patron deswegen machen zu lassen." „Als der Herr Bürgermeister, heißt es im Protokoll vom 30. März, angezeigt, was Mängel abermals an dem Portal vorlaufen, und daß aus Anzeigung des Umlaufs einiges altes Blei vorhanden, so dazu gebraucht werden kann, ist deßhalb dem Weinmeister befohlen, den Herren Gebote zu geben und mit deren Rath solchen Gebrechen vorzubeugen."

Als man bis zur Aufschlagung des Daches gekommen war, trug der Rath Bedenken, dasselbe nach dem Vorschlag des Meister Wilhelm und des Dachdeckermeisters Clais ausführen zu lassen. Erst als beide Meister sich schriftlich erboten, die Stadt für jeden etwa entstehenden Nachtheil schadlos zu halten, ließ der Rath seinen Widerspruch fahren. „Meister Wilhelm und Meister Claisen Erklärung belangend, das Dach auf dem Portal und ihr einverleibtes Erbieten einen ehrsamen Rath schadlos zu halten, ist verlesen und darauf beiden Herren Bürgermeistern befohlen, solche angebotene Dedition anzunehmen und ihr Handgelöbniß darüber zu empfangen."

1571 war der zierliche Bau mit all seinen Einzelheiten fertig. Die Anmuth, die leichte Schlankheit der Verhältnisse in diesem Werke wird durch die feinste ornamentale Ausbildung bis in's Einzelne noch erhöht. Das Ganze ist ein unter dem Einfluß der eleganten niederländischen Renaissance zu Stande gekommenes Erzeugniß der deutschen Baukunst, welches sich kühn den gepriesensten Werken der klassischen Architektur an die Seite stellen kann. Die zahlreichen lateinischen Inschriften, welche den Bau verschwenderisch schmücken, rühren von dem gelehrten Freunde des klassischen Alterthums, dem fleißigen Sammler Kölnischer Antiquitäten, Licentiaten Johann Helman her. Zur Anerkennung seines Verdienstes um die Ausschmückung des Portals erhielt er vom Rathe die Erlaubniß, einen vor seinem Hause an St. Lorenz befindlichen Schmutzwinkel mit einer Mauer zu umziehen. Dem Meister Wilhelm Vernickel wurde vom Rathe unter dem 4. Mai 1573 folgendes Zeugniß ausgestellt: „Wir Bürgermeister und Rath der Stadt Köln thun kund und bekennen mit Gegenwärtigen für Jedermänniglich bezeugend, daß wir kurzverrückter Jahre mit dem bescheidenen Meister Wilhelm Vernicken, Bildhauer, uns verglichen, um uns vor unserm Stadthaus ein neues Portal auf den Patron aufs zierlichste zu bauen, zu machen und zu verfertigen; wir haben ihm täglich für seine Person besonders, wie auch für jeglichen seiner Diener, die er zu solchem Werk gebraucht hat, gebührliche Belohnung und Arbeitslohn alle Wochen gebührlich bezahlt, also daß nunmehr obengenannter Meister Wilhelm uns solches Werk an unserm Portal vermöge des Patrons wohl zierlich und zu unserer Genüge verfertigt hat, wir auch hingegen ihm allerseits beschehener Zusage nach ehrbarlich befriedigt haben."[1])

Der Oberbau des Portals hatte ursprünglich eine flache Holzdecke. Man beschloß, ein Gewölbe anzubringen, als im Jahre 1617 eine gründliche Reparatur an diesem Bauwerk vorgenommen werden mußte. Schon im April 1615 hatte der Rath befohlen, „den Mangel und Riß am Rathhausportal ungesäumt auszubessern." Zwei Jahre später ging man zu einer durchgreifenden Reparatur über. „Als Relation geschehen, heißt es im Protokoll vom 15. November,

1. Kopienbücher im Stadtarchiv.

daß an dem Abriß, welcher vorgestern vorgebracht, wie die Reparation des Portals am Rathhause vorzunehmen möchte, die verordneten Herren zum Ausschuß sowohl auch die Herren Rentmeister nichts zu verbessern gewußt, ist Johann von Düren und Konrad Düsburg befohlen auf der Gudestagsrentkammer zu verkünden, vermöge solches Abrisses im Namen Gottes verfahren zu lassen." „Herr Bürgermeister Hordenrath, heißt es am 6. Dezember, hat angezeigt, daß der Herren Steinmetzen ein Patron, wie und welcher Gestalt der obere Theil des Portals, welcher theils ruinos mit einem Gewölbe zu verfertigen, abgerissen, inmaßen derselbe dem Rath vorgebracht und dabei vermeldet worden, daß die Herren Rentmeister sich denselben nicht mißfallen lassen sollten, darauf ein Ehrb. Rath beschlossen und beliebt, daß vermöge präsentirten Abriß der Bau gefertiget werden solle."

Seit fast dreihundert Jahren war an dem Portal nichts weiter geschehen. Der Oberbau war allgemach zu einer vollständigen Ruine geworden. Da entschloß sich die städtische Verwaltung im Jahre 1832, dasselbe wieder in baulichen Stand setzen zu lassen. Als aber der Kostenanschlag vorgelegt wurde, erschrak man vor der Höhe der geforderten Summe, und man beschränkte sich darauf, die schadhaft gewordenen, den Einsturz drohenden Theile abzutragen. Im Jahre 1836 wurde die Reparaturfrage abermals ventilirt, und man bewilligte jetzt die geforderte Summe: in dem genannten Jahre wurden nun die oberen Theile an der Nordseite und ein Stück an der Westseite hergestellt; 1837, 1838 und 1839 wurde mit den Restaurationsarbeiten fortgefahren; die Inschriften und Basreliefs wurden erneuert, das Dach im Stil der ursprünglichen Konstruktion hergestellt und sämmtliche Gesimse mit Zink gedeckt. Eine principielle Umgestaltung erfuhr der Unterbau bei Gelegenheit des vollständigen Umbaues des Rathhauses. Als der in den ursprünglichen Stand gesetzte Hansesaal durch eine breite neue, im Innern des Rathhauses liegende Treppe zugänglich gemacht worden, schienen die beiden Treppen, welche früher den Aufgang zu dem genannten Saale gebildet hatten, überflüssig geworden zu sein. Um so mehr beeilte man sich dieselben niederzulegen, als durch diese Niederlegung der allzu niedrige Eingang zum Rathhause um ein Beträchtliches höher gemacht werden konnte. Die massigen Pfeiler wurden um mehr als die Hälfte ihrer Dicke abgesägt und durch diese Umänderung eine freie luftige Halle gewonnen. Der ursprüngliche Zweck, den der Baumeister Vernucken bei der Errichtung des Portales im Auge gehabt hatte, ein zierliches Treppenhaus mit einer darüber liegenden offenen Halle zu bauen, wurde durch diese Umänderung alterirt, ob zum Vortheil der ganzen Anlage, darüber sind die Meinungen getheilt. Die vollständige Wiederherstellung des ganzen Portals mit all seinen Theilen und Feinheiten wird hoffentlich jetzt nach der Vollendung der durchgreifenden Restauration des ganzen Rathhauses in die Hand genommen werden.

L. Ennen.

Notizen.

Zu der Radirung von H. Mücke. Wer hätte nicht schon die Bemerkung gemacht, daß die geistlichen Orden sich unter den vielen anmuthigen Punkten einer Gegend immer den anmuthigsten zum Aufenthalt auszuwählen verstanden? So sehen wir auch hier die beiden Mönche, welche uns Professor Heinrich Mücke darstellt, in der Umgebung einer reizenden Landschaft. Von ihrem erhöhten Standpunkt aus überblicken sie eine weite Meeresbucht, umrahmt von felsigen Gestaden, durch Eilande belebt. Denken wir uns zu diesen feinen Linien die Fülle der Farben hinzu, so schillert die See vor uns in herrlicher Bläue, unter einem Himmel, der sie noch an Glanz übertrifft, so locken uns die leichtgekräuselten Wellen zur Fahrt, und wir möchten mit jenem Schiffchen, auf das die Mönche deuten, oder dort unten mit jenen Vögeln über den Wasserspiegel hinstreichen. Zu dieser Natur, welche nur Freude athmet, welche mit jedem Hauch zum freien Genuß auffordert, paßt das Mönchthum nicht, und doch sehen wir es gerade hier am meisten vertreten, und was noch mehr ist, auch diese, doch wenigstens dem Prinzip nach,

Entsagenden zeigen uns heitere Gesichter und scheinen sich ihr Theil Lebensfreude nicht verkümmern zu lassen. Auch diese beiden Klosterbrüder machen uns den Eindruck, als genössen sie harmlos ihr Dasein; ja wir im Norden möchten ihnen beinahe diese sonnig warme Stunde in der reizenden Umgebung beneiden. Das moderne Treiben läßt ihnen ihr Stückchen Mittelalter dort oben unangetastet. H. Mücke hat uns nicht allein in dieser kleinen Komposition, welche an seinen italienischen Aufenthalt im Jahre 1840 mahnt, sondern auch in umfassenden Darstellungen ein Bild von dem geistlichen und weltlichen Ritterthum jener verklungenen Zeiten gegeben. Er zählt mit zu den ersten Romantikern der Düsseldorfer Schule und wählte daher vorzüglich Gegenstände aus einer Periode der Geschichte, welche reich an kriegerischen und an Liebesabenteuern war, reich an Thaten männlicher Tapferkeit und himmlischer Entsagung. Da er ein gründlicher Kenner der Geschichte ist, läßt er seine Phantasie nie einen ungezügelten Flug thun, sondern verleiht seinen Kompositionen stets den richtigen historischen Hintergrund, oder läßt uns die hohen Gestalten der Geschichte selbst, treu in Kostüm, Waffen und allem Detail, vor Augen treten. So in einem seiner ersten größeren Werke, den Freskomalereien auf dem Gute des Grafen Spee in Heltorf, welche Begebenheiten aus dem Leben des Kaisers Friedrich Barbarossa behandeln. In seiner Geschichte der „neueren deutschen Kunst" erwähnt der Graf Raczynski besonders lobend den „Kniefall Heinrich's des Löwen auf dem Reichstag zu Erfurt im Jahre 1187 vor Kaiser Friedrich", sowie die „Demüthigung der Mailänder nach der Eroberung ihrer Stadt im Jahre 1162". Er sagt: „Dies letzte Bild läßt vielleicht hinsichtlich der Anordnung etwas zu wünschen übrig, aber in Hinsicht des Stils und des Ausdruckes der Gestalten hat es keine Vergleichung zu scheuen, und was die Farbe betrifft, so hat man von Wandmalerei noch nichts so Glänzendes gesehen." Verwandter Natur, wenn auch durch einen weiten Zeitraum, was die Entstehung betrifft, getrennt, ist der Cyklus von Oelbildern, die Geschichte des heiligen Meinrad, eines Vorfahren der Familie Hohenzollern. Der Künstler empfing den Auftrag, das Leben des Stifters von Maria Einsiedeln zu verherrlichen, durch den Fürsten Anton von Hohenzollern-Siegmaringen, dessen Portrait, sowie die Bildnisse seiner Familie, auch in diese Darstellungen verwoben sind. Das Werk aber, welches die meiste Anerkennung und große Verbreitung erlangte, ist der christlichen Legende entnommen. „Die heilige Katharina wird von Engeln in den Himmel getragen", eine rührende Gruppe, schwebend in der Bläue des wolkenlosen Himmels; weit unten bleibt die Erde zurück, und die verklärten Geister eilen einer besseren Heimat zu. H. Mücke, welcher im Jahre 1806 in Breslau als Sohn des Gymnasialdirektors Mücke geboren wurde und 1826 in der Schule Wilhelm v. Schadow's zu Düsseldorf seine Künstlerlaufbahn begann, zählt also schon 70 Jahre; um so mehr ist es zu bewundern, daß sein Schaffensdrang noch immer lebendig blieb. Den schönsten Beweis davon liefert seine letzte große Arbeit, der Rhein-Fries. Es gilt hier die Verherrlichung des Stromes, an dem er die zweite Heimat fand. Der Künstler führt uns von der Quelle bis zum Meer und breitet dabei eine Fülle von historischen Begebenheiten, den ganzen Sagenschatz der Rheinlande vor uns aus. Durch allegorische Gestalten wird der Zug begonnen und geschlossen und die einzelnen Gruppen untereinander verbunden. Dieses Werk giebt Zeugniß von Mücke's warmer Liebe zu seiner Kunst und dem rastlosen Fleiß, mit welchem er ihr dient, und zeigt uns, daß die Last der Jahre nicht Alles überwindet.

O. A.

Ein dekolletirtes Porträt der Saskia. Gewiß ist eine der interessantesten weiblichen Gestalten der Kunstgeschichte die erste Gattin Rembrandt's, Saskia Ulenburgh, die er am 22. Juni 1634 heirathete. Ihr Porträt ist uns in vielen Radirungen, in vielen Gemälden des Meisters mit Sicherheit überliefert; wir kennen ihre sympathischen Züge so genau, daß wir glauben, sie müßten überall leicht wieder zu erkennen sein, und sind nicht wenig überrascht, wenn wir uns von dem Gegentheile überzeugt sehen. Unter den mit dem Kollektivbegriffe „Akademische und freie Figuren" zusammengefaßten Radirungen Rembrandt's befindet sich eine, die den Namen führt: „Femme nue assise sur une butte" (Bartsch, 198; Ch. Blanc, 162), welcher die Bearbeiter des Rembrandt-Werkes bis auf den heutigen Tag mit einer gewissen Scheu

aus dem Wege gegangen sind; selbst Ch. Blanc, der die Radirungen Rembrandt's wiederholt einer eingehenden Beschreibung gewürdigt und alles zusammengetragen hat, was über die eine oder die andere gesagt wurde, vermeidet es, über den Gegenstand sowohl als über die wahrscheinliche Entstehungszeit dieses Blattes sich bestimmt zu äußern; und doch sind beide Fragen so interessant, daß man sie eben deshalb um so dringender stellen möchte. — Die Radirung stellt eine ganz nackte, junge Frau von üppigen Körperformen, mit aufgelösten Haaren dar, welche das Gesicht en face, den Körper nach rechts gewendet, auf einer mit einem Gewande bedeckten Erderhöhung sitzt. Auf diese stützt sie die rechte Hand, und auf den ihr zugleich als Lehne dienenden höheren Theil der Erderhöhung, der mit ihrem Hemde bedeckt ist, den linken Arm. Ch. Blanc spricht sich höchst ungünstig über den Gegenstand dieser Radirung aus, und sagt: „Das Original ist ein Blatt, an welchem wohl nur ein Künstler Gefallen finden kann; denn der Anblick dieser quappeligen und marklosen Fleischmassen, dieser wogenden Büste, dieses aufgetriebenen Bauches und dieser geschwollenen Beine wäre ein abstoßender für jeden, der nicht fühlen würde, daß er in der erbarmungslosen Wahrheit, in der verzweifelten Nacktheit dieses Konterfei's das Werk eines außerordentlichen Meisters vor sich habe."

Dieses Urtheil ist sehr hart. Auf ideale Schönheitsformen verzichten wir ja bei Rembrandt überhaupt, und da das Original eine nackte, üppige, vielleicht zu sehr und zu früh entwickelte und sehr ungezwungene Erscheinung ist, so kann es auch den Anforderungen eines raffinirteren, geläuterten Geschmackes nicht gerecht werden; aber so schlimm, wie Ch. Blanc es macht, ist es schon deshalb nicht, weil das Original höchstens 23 Jahre alt ist. Leider hat diese Radirung die traurige Eigenschaft, nur höchst selten in schönen Drucken vorzukommen. Mit der außerordentlichsten Zartheit, mit der feinsten Nadel gearbeitet, war die Platte nach spärlichem Gebrauche in den fein modellirten Körperpartien ganz ausgedruckt, und zwar so, daß das Gesicht in Kürze gar nicht mehr zu sehen war; der ganze Druck ward grau und die Strichlage ist kaum mit der Lupe mehr zu verfolgen. Wenn Ch. Blanc einen schönen Abdruck gesehen hätte, würde er sein Urtheil vielleicht bedeutend herabgestimmt haben. Es ist gar nicht so übel, dieses Original! Selbstverständlich darf es nicht etwa gar nach einem neuen Abdrucke beurtheilt werden, deren es auch einige giebt, da die Platte heute noch existiren muß. Aber wir können dies alles schließlich Ch. Blanc nicht übel nehmen, wohl aber, daß er nur ganz kurz bemerkt, daß Wenzel Hollar eine schöne, kleine Kopie dieses Blattes gemacht habe. Diese Kopie hätte verdient, nicht nur erwähnt, sondern auch angesehen zu werden. W. Hollar hat das Blatt allerdings von der Gegenseite kopirt; es ist auch anzunehmen, daß W. Hollar, ein Zeitgenosse Rembrandt's, gewiß ein sehr gutes, ja vielleicht eines der besten Exemplare dieser Radirung vor Augen gehabt haben wird; dies ist um so wahrscheinlicher, da die Radirung Hollar's, obgleich sie kaum ein Viertel der Originalgröße hat, dieses mit einer minutiösen Zartheit wiedergiebt, und jedem Auge klar ersichtlich macht, was auf dem Originale nur in den seltensten Fällen zu sehen ist, daß die Radirung Niemand anderen porträtirt als die leibhaftige Saskia, wie Gott sie erschaffen hat. Es bedarf gar keines Hinweises auf gleichzeitige Radirungen, die ihre Physiognomie ganz ebenso wiedergeben — es ist gar kein Zweifel, wer diese nackte Frau ist. Links oben auf dem Blatte steht: Rheinbrand inv. Amstelodami. W. Hollar fec. 1635. Es ist sonach klar, daß die Radirung vor dem Jahre 1635 entstanden ist, und daß zu dieser akademischen Figur die erste Gattin Rembrandt's selbst, vielleicht noch im ersten Jahre ihrer Ehe, Modell gesessen hat, wie dies seine zweite Gattin noch öfter gethan.

Ein anderer Zeitgenosse Rembrandt's, dessen Lebensumstände uns nicht überliefert sind, hat die Radirung ebenfalls kopirt und den Engel des jungen Tobias nach Elzheimer hinzugefügt. Das Blatt ist bezeichnet: Jeremias Glaser fec. 1650.

Alfred von Wurzbach.

Die deutsche Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München.

Von Sigmund Lichtenstein.

Mit Illustrationen.

I.

Eine Ausstellung, welche im Gegensatz zu den kosmopolitischen Weltausstellungen mit ganz besonderem Nachdruck eine nationale genannt wird, zwingt hierdurch schon die Doppelfrage auf: Spricht sich in den dargebotenen Werken alten und neuen Datums die nationale Physiognomie deutlich genug aus, und wodurch giebt sie sich zu erkennen? Die Antwort hierauf hat unleugbar ihre großen Schwierigkeiten. Auf Weltausstellungen wird dieselbe dem Forscher, mag er sich einen Kunstgelehrten oder einen Völkerpsychologen oder einen Völkerphysiognomiker oder wie sonst nennen, wesentlich erleichtert. Man sieht dort den verschiedenartigsten Völkern in's Gesicht; man vergleicht die Nationaltypen, wie sie sich in den ausgestellten Werken abspiegeln; man erkennt dabei die unterscheidenden Merkmale und mit diesen zugleich die Eigenthümlichkeiten der Völkerleistungen.

Hier aber, im Münchener Glaspalaste, ist nicht wie in Wien im Jahre 1873 die Aufforderung zu hören: Gehen wir jetzt nach England, jetzt nach Indien, jetzt nach Japan, jetzt nach Frankreich u. s. w.! Hier steht der Deutsche auf dem Isolirschemel, um unbehindert von der Umgebung seine schöpferischen Funken sprühen zu lassen. Und es ist ganz gut, daß es so ist! Gerade der Deutsche hat es nöthig, manchmal ungestört mit sich allein gelassen zu werden, weil es ihm nur zu häufig begegnet, daß er seine ureigene

Schöpferkraft vergißt, um sich in das geistige Kostüm anderer Völker zu verkleiden. Eine solche Maskerade ist aber auf dem Gebiete des Schaffens das Unheilvollste, was es giebt. Das einzelne Individuum erschafft nur dann Bedeutendes, wenn es den Muth hat, aus sich selbst zu schöpfen, ohne immer erst herumzufragen, ob es dieser oder jener auch so machen würde. Das gilt auch für die einzelne Volkspersönlichkeit. Sie darf ihre eigene Ursprünglichkeit nicht verleugnen, wenn sie nicht zur bedeutungslosen Nachäfferin fremder Schöpfungen herabsinken will.

Ich komme nun auf die schon berührte Doppelfrage zurück: Offenbart sich das deutsche Volksnaturell in unserer Ausstellung und wodurch? Der Bejahungsfall für die erste Hälfte dieser Frage wird von selbst eintreten, wenn gezeigt sein wird, daß das ursprüngliche Wesen des deutschen Volkes in der Physiognomie der Ausstellung zum Vorschein kommt.

Zunächst macht sich in hervorstechender Weise die nationale Vorliebe für das Material des Holzes bei der Herstellung gemüthlicher Räume geltend. Die so glückliche Eintheilung des ganzen Ausstellungsraumes in größere Säle und kleinere Gemächer hat eben die Herstellung von Zimmern ermöglicht, welche in den nur einigermaßen genußfähigen Besuchern derselben eine poetische Stimmung erwecken. Nun hat eine verhältnißmäßig große Anzahl dieser Zimmer vertäfelte Wände, welche bald mehr, bald weniger weit hinaufreichen; der zwischen ihnen und dem Holzplafond freigelassene Zwischenraum ist bei diesem Zimmer weiß gelassen und mit Bildern behängt, in jenem mit einer farbigen Tapete, wieder in anderen mit Wandmalereien geschmückt und über einer Vertäfelung aus dem 16. Jahrhundert hängen Gobelins.

Zwei dieser Zimmer sind ganz besondere Lieblinge des Publikums geworden. Es fällt mir dabei die Bezeichnung Albrecht Dürer's für seinen Hieronymus ein, welchen er im Gegensatz zu den Darstellungen dieses Heiligen im Freien „Hieronymus im Gehäus" nennt. Auch Semper gebraucht diesen Ausdruck, indem er die originellen Holzgebäude der Alpengegenden als gemüthlich enge Familiengehäuse charakterisirt. Die Leute fühlen sich zwischen jenen Wänden mit dem warmen braunen Ton, dessen Wirkung durch die Schatten, welche die Leisten auf die von ihnen umrahmten Füllungen werfen, noch vervielfältigt wird, wie von einem Gehäus, welches zu ihnen gehört, umschlossen und lebhaft angeheimelt. Vielleicht wird der Eindruck, welchen die mit Holz vertäfelten Räume machen, wenn auch unbewußter Weise, durch die Liebe des Deutschen zum Walde verstärkt. Bringt ja auch die Sage den Wald in unmittelbarste Beziehung zu dem Hause, indem sie den Geist eines lebendigen Baumstammes in den aus diesem Stamme gezimmerten Hausbalken übersiedeln und zum Hausgeiste werden läßt, welcher bald als Schutzgeist, bald als neckender Kobold auftritt. Jene beiden mit Erker Nischen versehenen Zimmer, welche von den Münchenern Anton Pössenbacher und Gabriel Seidel hergestellt sind, locken manchmal solche Rufe hervor: Ach wie urgemüthlich, wie poetisch! Und in dem einen Gemach, welchem in Folge seiner Kleinheit noch mehr der Charakter des Gehäuses anhaftet, als dem andern, sind zuweilen junge Paare zu bemerken, welche sich in dieser empfindungskühlen Zeit von dem satten warmen Ton der Umgebung innerlich erwärmen und lieblich anheimeln lassen. Solche Gehäuse, welche offenbar dem Sinne der Deutschen für Gemüthlichkeit entsprechen, werden in unseren Städten immer beliebter. Sie haben noch dazu den freilich nicht unbestreitbaren Vorzug der Versetzbarkeit. Als Vorzug kann diese Versetzbarkeit folgendermaßen vertheidigt werden. An die Stelle der

früheren Seßhaftigkeit ist in Folge der unsinnigen Miethssteigerungen der mehr oder weniger rasche Wohnungswechsel getreten, welcher für das wohnungschmückende Kunstgewerbe höchst nachtheilige Folgen hat. Es ist ja eine stehende Redensart geworden: „Ich kann bei dem besten Willen nichts auf meine Wohnung verwenden, da ich nicht weiß, wie bald ich wieder ausziehen muß. Was einmal fest an der Wand haftet, kann ich doch nicht mitnehmen.“ Will nun doch ein Menschenkind, das nicht zum Hausbesitzer geboren ist, sich ein trautes heimliches Plätzchen für die Dauer schaffen, so kann er sich ein Zimmer aus Holz bauen lassen, welches für den Fall des Wohnungswechsels leicht auseinander genommen und mittelst der Zapfen ebenso leicht wieder zusammengefügt werden kann. Ein solcher Nomade verwandelt freilich das, was fest bleiben sollte, in bewegliche Habe; und doch hat er aus der Noth eine Tugend gemacht. Ich weiß wirklich von Personen, welche sich solche Gemächer bauen ließen, obwohl sie zur Miethe wohnten; wenn sie ausziehen mußten, nahmen sie ihr Gehäuse mit sich, um es in einem neugemietheten, entsprechenden Raume wieder aufzustellen.

Ich komme nun auf einen andern nationalen Charakterzug der Ausstellung zu sprechen. Ich finde denselben in der eigenartigen Verwendung des figürlichen Schmuckes an kunstgewerblichen Gegenständen. Der Deutsche setzt die Figuren, welche er zur Belebung der konstruktiven Theile anbringt, gern in eine sinnreiche Beziehung zu dem Zweck und zu der Bedeutung der Geräthe und Schmuckgegenstände. Ich habe mir unter Anderem auch nach dieser Seite hin die letzte Pariser und die Wiener Weltausstellung angesehen. Wenn ich zu den Beobachtungen, welche ich auf den Weltausstellungen gemacht habe, meine sonstigen Erfahrungen rechne, muß ich den Schluß ziehen, daß die Franzosen der Gegenwart kein besonderes Gewicht auf die Erfindung sinnreicher Beziehungen des figürlichen Schmuckes zu dem Bau und zu der besonderen Dienstleistung eines kunstgewerblichen Erzeugnisses legen. Um dagegen mit einem Male dem Leser die echt deutsche Geistesrichtung nahe zu rücken, welche in dem figürlichen Schmuck kunstgewerblicher Gegenstände sich aussprechen kann, will ich nur auf einen einzigen Entwurf Schwind's wieder aufmerksam machen. Wir sehen, wie auf dem Kästchen unterhalb eines ovalen Spiegels das allbekannte bescheidene Aschenbrödel vor seinen Tauben sitzt, und die Fee bringt ihm die schönen Gewänder; zu beiden Seiten des Spiegels aber stehen, auf Säulchen erhöht, die stolzen Schwestern, deren eine sich bekränzt, während die andere mit etwas seitwärts gewendetem Kopf ihre eigene Figur und Kleidung mustert. Es wird also eine Geschichte von Personen erzählt, in welcher das Ankleiden und die Bespiegelung eine Hauptrolle spielen. Die bösen Schwestern wollen es erzwingen, daß Kleider Leute machen; das bescheidene Aschenbrödel erhält Alles geschenkt. Wir sehen also eine Ankleidungsgeschichte vor uns, welche mit der Dienstleistung des Spiegels im Zusammenhang steht. Das war ein kerndeutscher Einfall Schwind's, welchen er in kerndeutscher Weise versinnlichte.

In unserer Ausstellung findet sich in einer Reihe von Entwürfen und an ausgeführten Gegenständen, welche der Neuzeit angehören, figürlicher Schmuck, welcher in seiner Beziehung zu dem Zweck der geschmückten Werke unverkennbar die deutsche Sinnesart ausspricht.

Damit nehme ich für jetzt Abschied, um nächstens mit dem Leser zu den herrlichen Werken der Väter durch das Portal zu treten, welches in dem vorangestellten Holzschnitt abgebildet ist.

— —

Oberes Bassin in der Villa Lante.

Die Villa Lante bei Bagnaia und das Kloster S. Maria della Quercia.

Mit Illustrationen.

Abgelegen von der heutigen Eisenbahnstraße, welche den Künstler oder Touristen nach der ewigen Stadt bringt, liegt das malerische, durch seine Frauen und Brunnen berühmte Viterbo, und eine Wegstunde von diesem das kleine Städtchen Bagnaia am Fuße der Ciminer Berge, zu erreichen durch eine etwa sechsstündige Wagenfahrt von Orvieto aus über Montefiascone (mit prächtigem Blick auf den Bolsener See) oder für den vom Süden kommenden in dreistündiger Postfahrt von Orte aus.

Das Städtchen, klein und schmutzig, ohne Gasthof, aber mit gastfreundlicher Bevölkerung und hoher, gesunder Lage, bietet an sich für den Künstler nicht viel; um so überraschender wirkt das durch Natur und Kunst gleich ausgezeichnete, am Ausgange des Städtchens nach den Bergeshöhen zu gelegene Besitzthum des Herzogs von Lante, die gleichnamige Villa mit ihren reizenden Park- und Gartenanlagen und reichen Wasserkünsten.

Durch einen hohen, säulengeschmückten Thorbogen betritt man den auf ebenem Plane gelegenen, in tausendfältiger Farbenpracht einer üppigen südlichen Flora schimmernden

Blumengarten, der in regelmäßige, von Buchs eingefaßte Felder, durch feinbekieste Wege getrennt, architektonisch eingetheilt ist. Die Mitte dieses Gartens, in der Längenachse der Gesammtanlage, ziert eine reich und originell aufgebaute Fontaine, inmitten eines großen, quadratischen von Balustraden eingefaßten Bassins (vergl. den beigegebenen Holzschnitt). Vier kleine, sich diametral gegenüberliegende Brücken führen über dieses zu einem zweiten Rundbassin, aus dessen Mitte sich ein achteckiger Unterbau erhebt, auf dem — überlebensgroß — eine Figurengruppe steht, von vier schlanken, nackten Jünglingen gebildet, zwischen denen wieder zwei Löwenpaare sitzen, welche das Wappen der Montalto, fünf Berge mit goldenem Sterne darüber, hoch halten.

Theil der Cascaden in der Villa Lante.

Ungezwungen, lebendig, schön in der Silhouette und den Ausladungen treten diese Gestalten in eigenthümlicher Weise zusammen und halten in einer Hand den Teller mit den Wappenemblemen, in der andern ein Büschel Früchte oder Blumen; das Wasser springt zwischen den Gestalten vom Boden aus in vollem Strahle gegen die untere Fläche des Tellers und aus den Spitzen des Sternes in feinen Strahlen über die Gruppe herab; die Löwen speien Wasser in das Rundbassin, in gleicher Weise die Köpfe am Fußgestelle.

In dem durch die Brücken in vier Abtheilungen getheilten großen Quadratbassin befinden sich auf dem Wasserspiegel vier reizend gearbeitete Marmorschiffchen mit rudernden Genien, die Schiffchen selbst mit Blumen, meist blühenden Oleandern reich beladen. Die Postamente der Balustrade sind mit Vasen, Pinienzapfen, Obelisken 2c. geschmückt, der zugehörige Kleinfigurenschmuck ist leider der Zeit erlegen. Gruppe und Untersatz haben einen tief bronzebraunen Ton durch das Wasser angenommen, während die übrigen

Architekturtheile der Hauptsache nach weißgelb und stellenweise mit Moos überzogen sind; hierzu tritt der reiche farbige Blumenschmuck, die spiegelnden Wasserflächen, die Silberstrahlen der springenden Wasser — dies Alles gewährt einen entzückenden Anblick. Zwar ist nicht alles tadellos erhalten und unterhalten, aber nichts Wesentliches fehlt und so ist dieses Prunkstück, wie alles zur Villa gehörige, in malerisch denkbar schönstem Zustande.

Den Zugang vom Blumengarten zur ersten Parkterrasse vermitteln zwei breite Steintreppen, welche längs der Tiefseite der beiden in der Architektur ganz gleichgehaltenen Wohnungspavillons liegen, und zwei schmale mit Buchswänden umsäumte Wege, welche die grüne Rasenfläche der zwischen den Treppen liegenden Böschung im Zickzack durchschneiden.

Die Pavillons zeigen zu ebener Erde nach dem Garten zu offene dreibogige, gewölbte, reich und schön ausgemalte Hallen, das Stockwerk darüber ist durch eine Doppelpilasterstellung und Blendbögen mit Spitz- und Flachverdachungsfenstern belebt, der Fries des Hauptgesimses hat kleine rechteckige liegende Fenster, das Dach erhebt sich zeltartig und ist durch ein geschlossenes Belvedere gekrönt.

Die Profilirungen der Architekturtheile sind etwas flach und ungenau ausgeführt, die Façaden sonst ganz aus einem grauen Tuffsteine hergestellt. Interessant und schön erhalten sind die hohen, luftigen Innenräume des Hauptgeschosses; Stuckdecken mit reichen Malereien, hohe reliefirte und gemalte Friese, schmucke Wanddekorationen wechseln in der mannigfaltigsten Weise mit einander ab.

Im Schatten mächtiger Platanen erheben sich dann von der ersten Terrasse rasch ansteigend, die Wasserkünste, welche sich von einer Art Nymphaeum, zugleich dem höchsten Punkte des Parkes, aus entwickeln.

Zwischen zwei gleichartigen Casini mit offener Halle (s. Abbild. S. 292) ist eine Rückwand aus Felsen gebildet, reich mit Schlinggewächsen und Sträuchern bewachsen. Von überhängenden Baumästen beschattet, rieselt das Wasser über diese Felswand in ein größeres Sammelbassin, speist von da eine von Buchswänden und Sitzbänken eingefaßte Schalenfontaine, welche ihren Strahl hoch in die Wipfel der Bäume wirft; von dieser läuft das Wasser in gerader Linie in einen, mit sich wiederholender, schneckenartig gewundener Einfassung gezierten Kanal, der in Gestalt eines Riesenkrebses mit Flachschale zwischen den Scheeren endigt und sein Wasser an die große mit liegenden Flußgöttern gezierte halbrunde Fontaine abgiebt (s. Abbild. S. 293). Von dieser wird eine stillfließende 23 Schritte lange Vogeltränke gespeist, flach und muldenartig gebildet, zwischen zwei Reihen prächtiger alter Platanen stehend, welche wiederum einer tiefer gelegenen großen Rundfontaine mit reizenden Wasserkünsten ihr Wasser abgiebt. Treppenanlagen zwischen den Wasserfängen verbinden das höher gelegene Terrain mit dem tieferen.

Diese Stelle ist das prächtigste Plätzchen des ganzen Parkes: gegen die Anhöhe die dichtbelaubten, majestätischen Bäume mit den weitherabhängenden, im Sonnenlichte smaragdgrün durchschimmernden Zweigen, und zwischen diesen nur kleine Felder tiefblauer Luft, darunter die durch durchblitzende Sonnenstrahlen magisch beleuchteten Wasserwerke; gegen die Ebene der Blick auf den Blumengarten mit seiner prächtigen Figurenfontaine, durch das Portal auf die malerischen weißgrauen Häuser des Städtchens mit den flachen braunen Ziegeldächern, und darüber hinweg nach der röthlichen Campagna mit Montefiascone und dahinter der Monte Argentara in seinen wundervollen Umrißlinien. Die mit so vielem Geschmacke und Verständniß ausgeführten Anlagen sind mit ausgedehntem Waldgebiete umgeben, das von schönen Spazierwegen durchschnitten und durch Ruhesitze,

Fontaine in der Villa Lante bei Bagnaia.

Zeitschrift für bildende Kunst. XI.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von [illegible] & [illegible] in Leipzig

Schwanenteiche, Badebassins angenehm belebt ist. Der Hauptbestand der Waldanlagen sind immergrüne Eichen, gegen die Umfriedigung nach der Bergseite stehen Cypressen, die mit zu den schönsten Italiens gehören.

Was den Aufenthalt in diesen wunderbaren Anlagen so genußreich macht, ist die weihevolle Stille, welche hier herrscht und welche nur durch das Rauschen der Bäume, das träumerische Plätschern der Wasser und den in Italien sonst so wenig gewohnten Singsang der gefiederten Bewohner des Waldes unterbrochen wird. Selten verirrt sich der Einheimische, noch weniger aber — Gott sei Dank — der reisende Philister in dieses Idyll, obgleich der Besitzer in dankenswerthester, ausgedehntester Weise den Besuch der Villa und ihrer Anlagen zu jeder Zeit gestattet.

Die ersten Anlagen zu diesem Erholungsaufenthalte wurden von Kardinal Rafaello Sansoni Riario 1477 gemacht. Niccolo Ridolfi aus Florenz, fünfter Kardinalbischof von Viterbo, ließ einen Theil der Gebäude errichten; sein Nachfolger Bischof Gualtieri gab aber Haus und Garten in Miethe. Giov. Francesco Gambara, sechster Kardinalbischof, gegen 1564, vollendete den lieblichen Aufenthaltsort und ließ die Gebäude mit Malereien meist von der Hand Antonio Tempesta's schmücken. Kardinal Alessandro Damasceno Peretti oder Montalto, der Neffe Sixtus' V., machte sich 1588 zum Eigenthümer. Er baute das zweite Casino und ließ mit großem Aufwande die Wasserleitungen und Gartenanlagen ausführen. Papst Alexander VII. gab die Besitzung an den Herzog von Bommarzo aus der Familie Lante, welcher sie bis zum heutigen Tage gehört und welche ihren Sommeraufenthalt jeweilig dort nimmt.

Ohne genügende Sicherheit wird angenommen, daß Vignola der Meister dieser lieblichen Schöpfung sei, wohl aus dem Grunde, weil er das nicht sehr weit von hier gelegene Caprarola erbaute.

Die Annahme, welche Percier und Fontaine (Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, Paris 1809) vertreten, nach der die Villa das Werk mehrerer geschickten Architekten ist, welche zu verschiedenen Zeiten an der Vollendung arbeiteten, dürfte die richtigere sein. In dem genannten Werke finden sich in kleinem Maßstabe auf zwei Blättern sehr mangelhafte, architektonisch und landschaftlich überaus fehlerhafte und unwahre Abbildungen der Villa Lante. Es ist dies die einzige mir bekannte Notiz über die reizende Anlage. Mögen diese Zeilen und die beigegebenen Skizzen dazu beitragen, dieses vollendete Beispiel des Landsitzes eines römischen Großen, der gut erhalten und nicht modernisirt ist, der Vergessenheit zu entreißen; den Besuch wird gewiß kein Künstler und Kunstfreund bereuen.

Zwanzig Minuten von Bagnaia, an der nach Viterbo führenden Landstraße, liegt das architektonisch interessante Kloster S. Maria della Quercia. Eine einfache, durch drei schöne Portale gezierte Giebelfaçade, zu denen große Freitreppen hinanführen, ist der Straße zugewendet, rechts von derselben steht der nicht ganz ausgebaute, etwas seltsame Campanile.

Die sehr bemerkenswerthen drei Portale zeigen edle Verhältnisse und schönes, wirkungsvolles Detail. Man vergleiche die hübsche Lösung der ineinander übergehenden Pfeiler- und Flachpilasterkapitäle des Hauptportales (s. Abbild. S. 296). Die reich umrahmten Rundfelder über dem Portalgebälk sind mit weißen Terrakotten auf blauem

Grunde, im Stile der Robbia geschmückt, die sämmtlichen Flächen und hervortretenden Architekturtheile sind aus dunkelgrauen Tuffquadern hergestellt.

S. Maria della Quercia. Vom Hauptportal.

Das Innere der Kirche ist mit einem gewissen Aufwande restaurirt und wirkt ganz prächtig.

Die Perle der übrigens nicht kleinen Klosteranlage sind zwei Höfe; von dem an

S. Maria della Quercia. Klosterhof.

die Kirche anstoßenden (s. den Holzschnitt) ist das gewölbte Untergeschoß gothisch gegliedert — schmale Spitzbogen auf zierlichen Kuppelsäulchen und Rosenfenster — darüber erheben sich die freien schönen Rundbogen des oberen Umganges auf ionischen Säulen

ohne Postament, unmittelbar auf der Stockgurte aufsitzend, und an diesen verschneiden sich die Handgriffe der etwas weitlosen, eingestellten Balustrade. Eigenthümlich ist die Stellung der ionischen Kapitäle, indem die Volutenseiten der Laibung zugekehrt sind und die Polster nach vorne schauen; jedenfalls ist man dadurch einer Verkrüppelung der Halbsäulenkapitäle aus dem Wege gegangen. Die Doppelbogen unterbrechen bis zum Hauptgesimse anstrebende Pilaster von kräftiger Ausladung mit Kompositakapitälen; zwischen diesen stützen noch schön geschwungene Volutenkonsolen das stark vortretende Architravgesimse, über welches die Hohlziegel nochmals vortreten und so zu einem lebendigen, kräftigen Schlagschatten mitwirken. Den Hof zieren keine Anlagen, nur ein Ziehbrunnen belebt das von der reizenden Architektur umschlossene, stark vernachlässigte Terrain.

So wenig dieser Ort an Vegetation aufzuweisen hat, um so mehr hat der anstoßende zweite Hof, der in sehr ausgesprochenen Renaissanceformen durchgeführt ist, an die Bauweise Vignola's erinnernd. Das reichste, üppigste Wuchern von mannshohen Rosen- und Oleanderbüschen, untermischt mit saftiggrünen kleinen Blatt- und Schlingpflanzen, ein reizender Blumenflor machen das Wandeln auf diesem stillen Fleckchen Erde beinahe beschwerlich und doch wieder so wundervoll angenehm! Leuchtende blaue Luft über dem Ganzen, warmer Sonnenschein, das Spiel einer schönen Fontaine, die in der Form an die vor St. Peter in Rom stehende erinnert, üben einen eigenthümlichen Zauber.

Karlsruhe, im Januar 1876. Josef Durm.

Der germanische Mythus und die bildende Kunst.

Die Richtung, welche seit einiger Zeit die bildenden Künste, besonders die Malerei und die Reliefplastik, den germanisch mythischen Stoffen zugeführt hat, ist sofort auf ungewöhnlich große Schwierigkeiten gestoßen: Schwierigkeiten, die Viele theils wieder abgeschreckt, theils auf Irrwege geführt haben. Für Götterwesen sollen Typen geschaffen werden, bei denen jede Anlehnung an künstlerisch Geschaffenes, das aus der Zeit des Heidenthums herrührte, fehlt. Der Mangel des Kultus und der gläubigen Befangenheit könnte durch ein inniges Versenken und geistiges Einleben, wie es der Wissenschaft als höchstes Ziel vorschwebt, ersetzt werden; aber die Wissenschaft, selbst jung, ist augenblicklich noch überwiegend mit vorbereitenden Handlangerarbeiten beschäftigt, und der Künstler, der seinen Griffel diesem Gegenstande zuwendet, verfällt entweder dem Streit und den Einseitigkeiten der gelehrten Forschung, oder er muß zum selbständigen Schöpfen aus der Quelle sich entschließen. Aus welcher Quelle? Aus einer zu Krystall erstarrten! Aus einer Quelle, deren Rauschen nur in der Geisterstunde vernehmbar ist! Der Künstler muß selbst Gelehrter werden und die nur leise und verworren redenden Runen der Edda zu deuten suchen. Diese Lage der Dinge gab die Veranlassung zu den folgenden Andeutungen.

Besonders zwei Mißgriffe und Unzulänglichkeiten sind es, gegen die ein klares und entschiedenes Wort gesprochen werden muß: einerseits gegen die Vorstellung, als ob der Charakter der germanischen Göttergestalten im Rohen und Ungeheuerlichen läge; andererseits gegen die, als dürften die Typen der germanischen Götter denen der griechischen nachgebildet werden. Von jenem ersten Mißgriff denke ich nicht zu reden. Er ist nicht so gefährlich. Er wird vom Geiste der Kunst, auch ohne Hilfe der Specialwissenschaft, überwunden werden. Ich schweige davon, obgleich sich Vieles, stark Einschlagendes, von den Erkenntnissen der Wissenschaft aus, gleichfalls dagegen sagen ließe. In Bezug auf den anderen Mißgriff aber will ich nur einen Hauptgesichtspunkt in allgemeiner Weise feststellen und an einem oder zwei Beispielen erläutern.

Es kann auf zweifache Weise geschehen, daß griechische Art den Anschauungstypen der germanischen Götter mitgetheilt wird: entweder dadurch, daß im Einzelnen Züge des einen Gottes auf den anderen übertragen werden, (Züge der Hera z. B. auf Frigg u. s. w.; oder dadurch, daß im Allgemeinen die Art der griechischen Kunstformen an die germanischen Göttervorstellungen angelegt wird. Von diesem Letzteren will ich reden.

Der Charakter einer, wenn auch vielgestaltigen, so doch in Ruhe thronenden Majestät, einer Macht, die der Herrschaft sicher ist und in Klarheit sich entfaltet: dieser ist es, der in erster Linie aus den Darstellungen der griechischen Götterwelt hervorleuchtet. Man mißverstehe mich nicht, wenn ich die Uebertragung dieses Charakters auf die Darstellung der germanischen Götter für ungerechtfertigt erkläre! Nicht als wollte ich sagen, daß von Majestät, von Herrschaft und sicherer Artentfaltung in den germanischen Göttern nichts sichtbar werden sollte! Nur, daß dieser Gesichtspunkt nicht der erste, noch weniger der allgemeine sei, gedenke ich nachzuweisen. Ein anderer bedeutungsvoller Charakter muß sich damit verbinden, die Auffassung nach außen erhöhen und bereichern, nach innen vertiefen und stärken.

Bei den Griechen ist allerdings äußere Begrenzung verschiedener Gebiete die durch Alles

hindurchblickende Grundlage für das Dasein der verschiedenen Götter. Was Poseidon bei Homer, Ilias XV, 187 zc.) in Bezug auf sich selbst und seine Brüder sagt:

„Denn wir sind drei Bruder, die Kronos zeugte mit Rhea,
Zeus, ich selbst, und Ais, der unterirdische König.
Dreifach theilte sich Alles; und Jeglichem ward von der Herrschaft.
Mich nun traf's, auf immer das graue Meer zu bewohnen,
Als wir gelost; den Aides traf das nächtliche Dunkel,
Zeus dann traf der Himmel umher in Aether und Wolken" —

diese selbe äußerlich klare Begrenzung und das Maß, das von selbst damit gegeben ist, bilden den Grundzug für alle Götterformen der Griechen. Es ist eine überwiegend ruhende, gleichbleibende, in ihren Grenzen beharrende Macht, welche aus den bildlichen Darstellungen der griechischen Götter heraustritt; ein unablässiges Weilen auf dem Throne, ein Sichselbstzeigen in Formen, die zu dem Zweck, daß sie repräsentiren, gewählt sind.

Ist es nicht wirklich bei den Germanen von Grund aus anders? Sind die Erzählungen aus dem Leben ihrer Götter nicht überwiegend der Art, daß wir sie, weit entfernt von zweifellosem Thronen — vielmehr um die Herrschaft angestrengt wachen, streben, forschen und wagen, sinnen und sorgen, Kampf unternehmen und dabei siegen oder besiegt werden, triumphiren oder leiden sehen?

Dies ist der Charakter der germanischen Götterwelt nicht hier und dort, sondern überall, vom ersten bis zum letzten Worte. Wenn im Verlauf dieser Kämpfe und Leiden hin und wieder für den einen oder anderen, vielleicht auch einmal für alle Götter zusammen, ein Augenblick der Ruhe und des Genießens eintritt, so ist dieser schnell vorüber. Und, was er nach sich zieht, ist Strafe dafür, Verlust und Schmälerung der Herrschaft.

Als die Götter auf Idafelds sonnigem Grase, der Zeiten nicht denkend, die Würfel warfen, kamen die Nornen und raubten ihnen die Oberhoheit. Als die Götter eben dort im Kreise sich um Balder stellten und in harmloser Sicherheit sich vergnügten, flog die Todesstaude herbei und hüllte sie in nächtliches Dunkel.

Wie Vieles von den griechischen Gottheiten mit den germanischen vergleichbar sein mag, die Aehnlichkeit ist immer nur eine äußere, die Abweichung eine innere. Die germanischen Götter sind von unseren Vorfahren von Grund aus anders gedacht und empfunden.

Es ist eine Verschiedenheit in der Auffassung, deren Entstehung aus allen den Umständen abzuleiten ist, die immer für die Bildung menschlicher Vorstellungen und Gedanken einflußreich sind, namentlich aus diesen zweien: aus dem Charakter der Natur, in der das Volk zur Zeit der Mythengestaltung lebte, und aus der naturgegebenen Anlage der Volksseele und des Volksgeistes. Die harmonische, reich gegliederte Natur Griechenlands schuf Göttergestalten, die sich äußerlich klar und schön abgrenzten; die rauhe, widerspruchsvolle Art des mittleren und nördlichen Europa schuf Götter, die in einem gefährlichen Kampfe liegen, siegen oder leiden. Ferner: Der leicht lebende, schnell zum Genuß gelangende Grieche schuf Göttergestalten im Charakter der ruhenden Vollendung, der Selbstgenügsamkeit; der Germane dagegen, der um sein Dasein, körperlich und seelisch, unablässig beschäftigt und besorgt ist, dem Arbeit und Anstrengung zur Tagespflicht, dem Erzittern und Auf- oder Abschwingen in Hoffnung und Furcht zu den stündlich wechselnden Empfindungen gehört, der Germane schuf Göttergestalten mit dem Hauptcharakter des bewegten Lebens in Seele und Geist.

Den Griechen sind Zeus, Poseidon und Aides (oder Pluton) drei friedlich nebeneinander thronende Götter. Die entsprechenden drei Götter der Germanen, Odin, Hönir und Loki dagegen haben im Kampf gelegen. Der Kampf ist nicht durch Ausgleich, sondern durch Gewalt geendet. Einer von den dreien, Odin, ist Sieger geblieben; die beiden andern sind in untergeordnete Lagen gedrängt, und namentlich Loki in ein Verhältniß, das ihn zu neuen Angriffen gegen seinen Sieger und dessen Verbündete unablässig reizt. Der Feind also, der zur Vernichtung der Götter das Wirksamste zu thun vermag, ist mitten unter ihnen. Eine solche Idee liegt den griechischen Mythen ganz fern.

Die Griechen kennen, um ein anderes Beispiel zu geben, wie die Germanen, in den Sinn

bildern ihrer Mythen den Kampf des Körperlich=Elementaren mit dem Seelisch=Geistigen. Sie stellen, wie die Germanen, jenes in den Gestalten eines älteren, dieses in den Gestalten eines jüngeren Göttergeschlechtes dar. Aber wiederum — welcher Unterschied! Die Titanen, Kyklopen und hundertarmigen Riesen sind in mythischer Urzeit, vor der Gründung jener Dreiherrschaft, überwunden, hinabgestürzt und gebändigt; der Friede wird niemals durch sie unterbrochen. Die entsprechenden Götterwesen der Germanen, die Thursen, leben dagegen frei und mächtig alle Zeiten hindurch, und der Kampf mit ihnen rastet nimmer. Ja, in dem Gotte Thorr, dem Erstgeborenen Odin's, tritt diese Nothwendigkeit des Kämpfens in den Vordergrund des gesammten Götterdaseins. Thorr vollbringt nichts Anderes als Kämpfe: nicht Kämpfe, die ihm ein Leichtes sind, sondern aus denen er müde und matt, verwundet und geschädigt hervorgeht.

Ewig sich selbst gleich, ohne Wachsthum oder Schwächung ihrer Macht, verharren sämmtliche griechischen Götter; die germanischen dagegen sind von der Sorge um ihr Dasein in eine Entwickelung — mit den äußerlich unterscheidbaren Stufen des Entstehens, Entfaltens und Hinsterbens — getrieben. Sie haben unablässig in ihrem Innern den Ausgleich mit unüberwindlichen Widersprüchen zu bewirken.

In jedem polytheistischen System giebt es eine mehr oder weniger stark hervortretende Stelle, an welcher der Vielgötterglaube zum Monotheismus hinneigt. Wie sehr verschieden aber geschieht auch dies bei den Griechen und Germanen! Bei den Griechen lediglich mittelst der dunklen, unbestimmten Idee der Moira. Die Germanen dagegen haben den Geist gehabt, alle Folgerungen zu ziehen und weithin fortzuführen, die aus dem Widerspruch des dicht nebeneinander liegenden Polytheismus und Monotheismus hervordrängen. Odin selbst ist bei ihnen das Wesen mit der Macht des All=Einen:

Stark ist Odin und vielgestaltig,
Fürst der Zeiten, Fürst der Welten.
Viel sind der Götter, viel neben Odin,
Doch er allein verrichtet, was alle.

Weltdurchfahrer, Wolkenführer,
Flammenauge, Gluthentfacher,
Fruchtetschweller und Schneeaufschicht,
Hundert der Namen nennen ihn nicht

Luftehell und Dunkelhort
Rechtes Vorsitz, Trug Erfinder,
Segensspender, Schreckentsender,
Hundert der Namen nennen ihn nicht.

Helmesleuchte, Nebelschleicher,
Heeresfreude, Sangesfürst,
Wahrheitsucher, Lugersinner,
Siegeshort und Leichenschöpfer u. s. w.*)

Indem der Mythus alle die Widersprüche, die in der Welt, der körperlichen wie der geistigen, vorübergehend aufkommen, in Odin's Seele zusammentrug, wurde Odin von einem „Gotte" zu einem „Schrecken" der Welt, zu dem zweifelhaften, hier und dorthin geneigten Kampfesgott, der alle Wesen und die Welten selbst in seine inneren Zerwürfnisse verstrickte.

Hinweg von dem grünen, sonnigen Grase
Durchstürmt er die dunklen, heimlichen Stege

Wagnißgetrieben, Treubruchs entschlossen,
Sucht er nach Freunden unter den Feinden.

Selber verschuldet und Andre verschuldend,
Was selbst sich vernichtet, nicht halten's die Nornen

*) Werner Hahn, Edda, S. 66.

So kommt über die schulddurchfressene Welt und über die Götter selbst der Vergeltungstag. Aber — so dichtet der germanische Mythus weiter — der Tag bringt mehr als Vergeltung. Er ist zugleich Verjüngungs- und Versöhnungstag. Und unter der Leitung eines Gottes, der dann „von Oben herab den Weg nehmen wird, eines Stärkeren, des Namen zu nennen ich mir nicht getraue," ersteht eine neue Welt, eine kampf- und schuldlose, bloß vom Recht und von der Liebe gehütet.

Will man dies Alles in den bildenden Künsten unberücksichtigt lassen, dann läßt man den Nerv, das eigentliche Leben der Götter unseres Volkes unberücksichtigt. Formen nach der allgemeinen und bekannten Schablone der Kunst zu schaffen, in leicht berechenbaren Verhältnissen der Glieder unter einander und der Glieder zum Ganzen: hiermit allein reicht man nimmermehr an den Zug und Flug der germanischen Götter. Das völlig Neue, Unvergleichbare, ungleich Höhere, Tiefere und Idealere, das in den Mythen unseres Volkes liegt, zur Anschauung zu bringen, dazu wird mehr als Nachahmung griechischer Formen und Weisen gefordert, dazu bedarf es eines Griffes zu vollkommen neuen und eigenen Charakteren hin. Ein Künstler wird gefordert, in Seele und Geist mit dem vollsten schwellenden Quell der Einsicht und des Muthes ausgestattet, mit edler Freiheit dem Ueberkommenen gegenüber, mit innig anhänglichem Sinn an das Grundwesen des Germanenthums; mit Fleiß für das Studium der geheimnißvollen Kindheitssprache unseres Volkes; mit Scharfblick für die Unterscheidung des Wesentlichen und Nebensächlichen dabei; mit Kühnheit des Wagnisses für Aufgaben, die im stärkstem Sinne eigenthümlich geartet sind und ganz und lediglich aus sich heraus gelöst werden müssen.

Ich versuche, an Beispielen zu zeigen, einerseits wie hoch das Ziel gesteckt, und wie schwierig die Aufgaben, andererseits wie reich in der Edda die Andeutungen für die Ausführung gegeben sind.

Ich rede von Thorr, dessen Gestalt aus einigen, leicht faßlichen Erzählungen am meisten bekannt ist. Wie schwer ist schon das Erste, worauf es ankommt, den sprechenden Typus für Thorr's Gesicht zu finden! Er ist ja ein Gott gewaltsam beweglichen Charakters: von der Milde und Treue des Wohlwollens gegen die Menschen zur Heftigkeit und Wildheit des Zornes (gegen die Menschenfeinde, die Thursen). Ein Gesichtstypus muß es sein, der, je nach der Stimmung, die in ihm erweckt und nach der Handlung, in der er begriffen ist, sich ändern läßt; doch aber mit bleibender Seelentiefe, mit klarem Abglanz starken Pflichtgefühls. Nicht nach persönlichem Behagen, noch weniger aus Eigennutz, ist Thorr der rastlose Bekämpfer, der unversöhnbar Zornige gegen die Thursen; sondern aus göttlicher Nothwendigkeit, weil die Thursen böse sind; aus Sorge um das Wohl des schwachen und armen Menschengeschlechts, aus ernster, opferfähiger, arbeitstarker Güte des Herzens. Gesicht, Muskulatur und Körperbau Thorr's sind in diesem gemischten Charakter zu geben. Im Einzelnen ist namentlich sein Gesicht nicht schön: man denke an den rothen, leicht bewegten Bart! Aus den Zügen des Gesichts muß mehr Gemüth als Geist sprechen: man denke an die Art, wie Thorr vom Uebermuthe Odin's Verhöhnung sich zuzieht und erträgt. Wie schwierig, sage ich, ist es, diesen Typus festzustellen! Wenn wir es recht überlegen, so ist die Seelenart Thorr's eine menschlich sehr bekannte und gewöhnliche: der ernste, biedere, brave, in bestimmter Pflichterfüllung beschränkte und einförmige Mannescharakter, ja, wenn wir die Lebensrichtung bedenken, der Thorr's Persönlichkeit entnommen ist, der eigentliche Bauercharakter. Wie schwer ist es, die Gesichtszüge gerade dieses Wesens zur Art eines göttlichen Gesichts zu veredlen, d. h. in einer solchen Allgemeinheit zu geben, daß wir dabei nicht den Eindruck eines einzelnen, in sich und für sich beschränkten, sondern den eines darüberhin herrschenden, eines uneigennützig weithin wirkenden Wesens empfangen!

Und — um von den Mitteln der Götterdarstellung zu reden, die sonst für die bildenden Künste immer die leichteren, die ohne Weiteres sich von selbst ergebenden sind, — wird etwa durch die Attribute Thorr's die Erkennbarkeit des Göttlichen in ihm unterstützt?

Den „Hammer" in der Hand, das versteht sich von selbst, wird Thorr immer gezeichnet. Was soll aber der Hammer? Ich meine: welcher Eindruck (welche unmittelbar durch das Auge auf die Vorstellung und Empfindung gehende Wirkung) wird durch den Hammer Thorr's er-

reicht? Man mag dieses Geräth, um von Thorr die Art eines Schmiedes oder Zimmermanns*) fern zu halten, derjenigen Vorstellung, welche die Germanen in der Urzeit davon hatten, so viel wie thunlich nähern, — Hamar heißt ursprünglich „Stein", und die Andeutung, die der spätere Mythus über den „etwas kurz gerathenen" Stiel des Hammers giebt, führt in Verbindung mit der Bedeutung Thorr's als Gewittergott namentlich auf die Form des sogenannten Donnerkeils, — Maler und Bildhauer werden dennoch, auch durch die donnerkeilartige Form des Hammers, niemals dem Beschauer die Gedanken nahe legen, die der Mythus durch sein Mittel, durch die Sprache vollkommen klar giebt, zumal da es, je nach Thorr's Absicht, eine zweifache, sehr widersprechende Wirkung ist, die durch den Hammer hervorgebracht wird. Jetzt segnet und weiht, dann zermalmt und vernichtet Thorr mittelst des Hammers. Das Charakteristische bei dieser Angabe und bei den weiter damit verknüpften Schilderungen ist, daß der Hammer als ein wunderbares Werkzeug erscheint: so wunderbar, wie der Blitz, den der Hammer bedeutet. Wer den sprachlichen Ausdruck des Mythus vernimmt, z. B. daß der Hammer nicht zum Schlag, sondern zum Wurf verwandt wird, daß er in die Hand des Werfenden von selbst zurückkehrt, daß er, je nach Thorr's Bedürfniß, größer und kleiner wird, daß er seines Ziels nie fehlt u. s. w.: der lebt vollständig unter dem Eindruck eines Wunderbaren, eines von Menschen nicht Faßbaren, d. i. für den naiven Sinn der Naturauffassung) unter dem Eindruck des Göttlichen. Unter allen jenen Merkmalen aber — welches Eine kann die bildende Kunst durch ihr Mittel gestalten? Man wird auf dem Bilde immer nur das einfache, seelenlose, schwerfällige Geräth eines Schmiedes oder Zimmermannes sehen. Die Gedanken, die in der sprachlichen Schilderung des Mythus als Hauptsache, als charaktergebende Eigenthümlichkeit, empfunden werden, bleiben gänzlich unausgedrückt. Gewiß ist der Hammer auf dem Bilde für Thorr unerläßlich. Aber um der Person, die wir mit ihm ausgerüstet sehen, den Charakter des Göttlichen, zumal den des im Gewitter auftretenden Erhabenen zu verleihen, dazu ist er nicht im Entferntesten dienlich, noch weniger genügend.

Wir müssen uns nach den andern Attributen Thorr's umsehen. Das zweite, unmittelbar neben dem Hammer stehende, ist ein gemischtes: der Wagen und das Böckepaar, das Attribut, welches, als Sinnbild des Donners, die Ergänzung zu dem Hammer, dem Sinnbild des Blitzes bildet. Andere Bedenken sind es, welche diesem Attribut gegenüber erwachen. Was zuerst den Wagen betrifft, so kann er, in richtiger Weise gezeichnet, — nämlich möglichst roh, d. h. in der uranfänglichen Weise bäurischer Wagen: die ratternden Räder, zwei oder vier, und die Deichsel sind die Hauptsache; an Zierrath, geschwungene Form und dergleichen keine Andeutung, damit Phantasie und Gedanke nicht irre geleitet werden, als ob der Wagen eine Folge göttlicher Vornehmheit sei, (nicht etwa, wie Simrock's fehlerhafte Uebersetzung von Hamarsheimt 21 verführen könnte, denn von „gewölbtem Wagen" weiß der Urtext nichts,) — in richtiger Weise gezeichnet, kann allerdings dieser Wagen, auch vom Bilde heraus, den Eindruck erwecken, um deßwillen der Mythus Thorr damit ausgestattet hat. Der Uebelstand ist nur, daß ein Wagen dieser Art nicht gerade die Schönheit eines Bildes zu unterstützen vermöchte. Ja in Verbindung mit den Böcken, die neben der Deichsel (nach Art der Böcke) in eckigen, heftigen Sprüngen einherlaufen, würde es geradezu der Charakter des Bizarren sein, der zur Anschauung gebracht würde, also der entgegengesetzte Charakter zu demjenigen, der aus einem Bilde Thorr's hervortreten soll, zu dem des Erhabenen und Majestätischen. Der Maler wird aus diesem Grunde nur einen sehr bescheidenen Gebrauch von dem Wagen machen dürfen; wird ihn als hervortretendes Glied seines Bildes nur dann anwenden können, wenn das Bizarre, das in ihm liegt, durch etwas Entgegengesetztes und weit Großartigeres überragt und aufgewogen wird. Uebrigens ist es mit diesem Attribut, wenigstens nach einer Seite hin, ebenso wie mit dem Hammer. Eine Beschaffenheit der Böcke, die vom sprachlichen Ausdruck des Mythus her sehr leicht und stark an die Vorstellung tritt, — die Böcke heißen Tanngnióstr und Tanngrisnir (Knisterzahn

---

*) Schon aus den ersten Jahrhunderten der nachheidnischen Zeit in Norwegen sind Andeutungen darüber erhalten, daß Thorr, des Hammers wegen, in die Gestalt eines Schmiedes travestirt wurde. (Werner Hahn, Edda, S. 291.)

und Knirschzahn), — diese Erinnerung an gewisse grelle Töne des Donners wird der Maler nie im Stande sein, aus seinem Bilde hervortreten zu lassen.

Hiermit sind aber die Attribute erschöpft, die auf Bildern Thorr beigesellt zu werden pflegen. Zu erwähnen freilich sind noch zwei. Doch es sind Attribute von untergeordneter Bedeutung. Der „Stärkegürtel" ist darum untergeordnet, weil er nur eine Steigerung des Wesens ausdrückt, das Thorr ohnedies schon an sich zeigen soll; für den Maler aber gänzlich unbrauchbar, weil es nicht möglich sein wird, auf einem Bilde den Unterschied eines gewöhnlichen und eines Stärkegürtels anzugeben. Die „Eisenhandschuhe" ferner sind ein Attribut, auf das auch in der sprachlichen Darstellung des Mythus wenig Werth gelegt, ja, dem gelegentlich widersprochen wird: an solchen Stellen nämlich, wo der kraftvolle Fingerdruck beschrieben wird, mit dem Thorr den Hammer umspannt: „Er faßte den Hammer so fest, daß es um die Knöchel weiß wurde wie Schnee" u. s. w. —

Ich habe die Schwierigkeit der bildlichen Darstellung Thorr's gezeigt. Gäbe es nicht andere Merkmale seiner körperlichen Erscheinung, dann allerdings bliebe es ein Unternehmen von mehr als zweifelhaftem Erfolg, diesen Gott der Germanen zu zeichnen: so zweifelhaft, wie er sich bisher immer erwiesen hat.

Maler jedoch, die für Thorr nichts weiter als diese Attribute verwenden, unterfangen sich, einen Löwen zu zeichnen, von dem ihnen Stücke des gegerbten Felles zu Gesicht gekommen sind.

Aristoteles bestimmt die Aufgabe, welche der Dichter dem Stoffe der Sage und Geschichte gegenüber hat, in folgender Weise. Das Ueberlieferte soll benutzt, streng benutzt, nichts daran geändert werden. Nach dieser Seite hin soll der Dichter sich für gebunden erachten. Aber das Zweite ist, daß er innerhalb des Charakters, der von den Personen und Thatsachen überliefert wird, erfinde und poetisch gestalte.

Es ist dieselbe Aufgabe, die auch der bildende Künstler den Ueberlieferungen gegenüber zu erfüllen hat. Er muß das Ueberlieferte kennen, muß vor demselben die Hochachtung haben, es streng benutzen, nichts daran ändern zu wollen, muß aber den Blick für die Unterscheidung dessen, was an dem Ueberlieferten Charakter und was einzeln Gelegentliches ist, schärfen und dann innerhalb dieses Charakters erfinden, poetisch gestalten.

Wie weit von dieser Aufgabe bleiben die Künstler entfernt, die, um ein Bild von Thorr zu fertigen, bloß mit Hammer, Wagen und Böcken rechnen! Kann man dies einen „Charakter" nennen, „innerhalb" dessen erfunden, poetisch gestaltet wird? Wie viel andere Dinge liegen in der mythischen Schilderung Thorr's neben jenen Attributen und umgeben die Person und die Geräthe des Gottes so, daß man durch sie erst gewahr wird, was Thorr an jenen einzelnen Aeußerlichkeiten besitzt!

Folgendes ist ein Charakterbild Thorr's. Er ist der Sohn Odin's und der Jörd: „Odin's" d. i. des Himmels, des weit Gedehnten, und der „Jörd", d. i. der Erde, des fest Begrenzten und schwer Niedergedrückten. Zur Pflege wurde Thor an Vingnir und Hlóra gegeben. Vingnir: das Schwingen; Hlóra: das Sprühen. Die Kraft seiner Pflegeeltern wurde ihm selbst eigen. Sein Name wurde Vingthórr, der beschwingte Thorr, und Hlórridi, der Sprühende. Sein Haus ist das größeste, das im Himmel gebaut ist: es hat 540 Gemächer und heißt Bilskirnir. Bilskirnir, d. i. augenblickshell! 540 Gemächer mit Einem mal glühen im Lichte auf! Die Erleuchtung, der Blitz, der die Gewitterwolke, das unendliche Gewölk zwischen Himmel und Erde (Odin und Jörd) durchschießt, ist Thorr's Palast. In diesen Worten liegt der Charakter, hier ist das Gebiet, innerhalb dessen der Künstler erfinden, mit dem er poetisch gestalten kann, so daß er Wirkungen erzielt. Demgemäß beschreibt der Mythus auch Thorr in allen einzelnen Fällen. Welch ein erhabenes Bild wäre es, das als Illustration zu jener oben citirten Strophe aus Hamarsheimt ausgeführt werden könnte! So lautet sie in sinngemäßer Uebertragung:

> Heimwärts getrieben   von der Trift die Böcke
> Hurtig zur Deichsel!   Ha, wie sie rannten!
> Es brachen die Felsen,   es brannte die Erde,
> Da Thorr zu dem Thursen,   zu Thrym hinfuhr.

Ein Gewittergemälde ist schon manchem Künstler gelungen. Nun aber, um den Mythus

wiederzugeben, müßten die Mittel, statt mit Bestandtheilen menschlicher Einrichtungen z. B. mit einem vom Blitz entzündeten Hause untermischt zu sein, lediglich oder doch in gänzlich überragender Weise der Natur entnommen sein. Denn Mythus ist Naturpoesie. Wolke; Sturm; letzterer an biegenden, brechenden Bäumen, an stürzenden Felsen, stürmenden Wogen sichtbar; Blitzes-erleuchtung von oben her; in der Spiegelung der Woge, im Abglanz der Erde wiedererscheinend. Und aus dem Gewölk, wie aus dem Staube einer Erdenstraße hervor, die Räder des Götter-wagens sichtbar, vor dem die Böcke in gewaltigem Ansprung begriffen, über dem Thorr mit den leuchtenden Augen, mit dem sturmgetriebenen Barte, wie ein Lenker dahinzieht, der alles dies beherrscht; nicht mit der Miene des Bösen, dem die Zerstörung gefällt; sondern mit der Freude an herrlicher Machtentfaltung, an Förderung und Sicherung der Natur in prüfendem Kampf ihrer Kräfte, nicht von Schauern der Dunkelheit umnachtet, sondern mitten unter ihnen, im Glanze eines Lichtquells schwebend. Es wäre ein Bild, den Mitteln und der Aufgabe nach vergleichbar mit den Bildern, zu welchen die Vision des Ezechiel Veranlassung gegeben hat.

Wollen wir mit einem Worte sagen, wodurch die Germanischen Götterbilder vor den griechischen sich auszeichnen müßten: — Kühnheit und Tiefe der Romantik, Leidenschaft der Empfindung und Natursymbolik!

Und nicht solch ein allgemeines Bild allein, wie das vorhin gezeichnete, sondern im Anschluß an bestimmte Situationen der einzelnen Thorrmythen, ließen sich die verschiedensten Aufgaben zu größeren und kleineren Gemälden stellen. Um Eines dieser Art, die Enthüllung Thorr's in Thrym's Halle, zu skizziren!

Ein Gastmahl ist vorüber. Thursen und Thursinnen haben daran theilgenommen: Gestalten rohen Ausdrucks, riesiger Maße; Eigensucht, Stumpfheit, Hartherzigkeit im Blick. Thorr, in Freyja's Hochzeitsschmuck, ist gegenwärtig. Denn Thrym, der Thursenfürst, hat durch den Raub des Hammers die Götter in Noth gebracht, hat namentlich Thorr zu jener Verkleidung gezwungen. Als vermeinte Braut Thrym's kommt er in die hochzeitlich geschmückte Halle. Der Moment, den das Bild aufzufassen hätte, ist die Schlußkatastrophe des Liedes von Thrym, da ihm eben der Hammer auf den Schoß gelegt ist:

> Da faßt' er den Hammer, vom Haupte entsanken,
> Daß ihn Alle erkannten, Kopfputz und Linnen, —
> Thorr faßte und hob den zaubrischen Hammer,
> Es taumelten rückwärts, hinturkelnd die Thursen.
>
> Und Thorr erhob sich, den Hammer zu werfen u. s. w.

In dieser Haltung das allmachtbewußte, zornerregte, aber in den Grundlinien edle Gesicht des Gottes! Der hochzeitliche Schleier hält sich, unter der Heftigkeit der Bewegung, einen Augenblick lang wie fliegend in der Luft; er breitet sich um das Haupt Thorr's; ist in einigen strahlenähnlich ausgehenden Falten so geordnet, daß es von ihm, wie von einem Lichte herableuchtet und Thorr durch ihn als der Gluthsprühende erscheint. Er hat die eine Hand mit dem Hammer wie zum züchtigenden Schlage erhoben. Vor ihm hintaumelnd und zu Boden gestreckt die Thursen. Es wäre ein Bild, streng im Charakter der germanischen Mythik: besonders auch dadurch streng in diesem Charakter, daß als Nebenperson der leichte, gewandte, schöne, unheimlich schöne, der verschmitzte Loki, mit Thorr's Böcken und Wagen im Hintergrund, sichtbar sein müßte; und dennoch ein Bild ganz allgemeinen Verständnisses und völlig offen vorliegender Symbolik: mit dem Grundgedanken, daß das Große, das in der Welt die Herrschaft hat, eine Zutrauenerweckende, hochherrliche Macht ist, vor der die unholden, eigensüchtigen Wesen wie Schatten vor dem Lichte entweichen. Es wäre vom heidnisch germanischen Standpunkte — ein immerhin fernbleibendes, aber doch — ein Seitenstück zu dem Gemälde der christlichen Kunst, in welchem der Heiland, im Tempel vom Eifer ergriffen, die Tische mit klirrendem Gelde umwirft und die Wechsler vor sich her aus dem Hause treibt. Die Wechsler im Gotteshause sind ebenso die Uebelthäter vor Christus, wie die Thursen im Naturdome die Uebelthäter vor Thorr sind.

Ich schließe. Aber nicht mit dem Gefühl, daß ich einen Gedankengang erledigt, — im Gegentheil, daß ich eben am Anfang einer weit und weitergehenden Auseinandersetzung mich

kaum festgesetzt habe. Wie schon viel mehr noch ließe sich andeuten und ausführen! Nach wie sehr verschiedenen Seiten hin Ideen, Phantasie- und Begeisterung erweckende Ideen mittheilen! Ich gedenke der großen Bilder zu der tiefsinnigen Kosmogonie der Germanen, zu dem Mythus von den Nornen, der Bilder mit dem Einblick in das Heimwesen der einzelnen Götter und Göttinnen. Was soll ich mehr nennen? Ein unerschöpflicher Reichthum; eine Saataufspeicherung aus dem Acker der ersten großen Phantasie- und Gefühlsschöpfungen unserer Vorfahren; den bildenden Künsten lange Zeit ein verschlossenes und zur Zeit noch mit Dunkel durchdrungenes Heiligthum; das Kindheitsheiligthum des germanischen Volkes liegt da und wartet der Durchforschung, Ergründung und Verwerthung.

Meiner Absicht würde genügt sein, wenn es mir gelungen wäre, anzuregen und aufmerksam zu machen. Die Angelegenheit, in der ich ein kurzes Wort habe sprechen wollen, beschäftigt augenblicklich so viele Geister der Kunst, daß mehr als ein Fingerzeig für die Richtung des Ganges, der wünschenswerth scheint, nicht erforderlich ist, um Erkenntniß und That zu fördern.

Werner Hahn.

Die neue Organisation der kunsthistorischen Museen des österreichischen Kaiserhauses.

Wir sind in der Lage, den Lesern der Zeitschrift den bisher nicht veröffentlichten Inhalt einer kürzlich erfolgten kaiserlichen Entschließung mitzutheilen, durch welche die neue Organisation der großartigen Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses, für deren Unterbringung die nach Semper's und Hasenauer's Plänen im Bau begriffenen kaiserlichen Museen bestimmt sind, in ihren Grundzügen festgestellt wird. Wir begrüßen darin die Verwirklichung der Ideen des gegenwärtig mit der Centralleitung dieser Sammlung betrauten k. k. Oberstkämmerers Grafen Crenneville, von dessen Wirksamkeit diese Blätter bereits wiederholt Erfreuliches zu berichten hatten. Mögen auch über einzelne Punkte dieser Organisation noch Meinungsverschiedenheiten bestehen: im Ganzen und Großen ist darin den Anforderungen, welche unsere Zeit an die Verwaltung der Museen zu stellen hat, vollkommen Genüge geleistet, dieselbe namentlich vom büreaukratischen Zwange befreit und der Wissenschaft der ihr gebührende maßgebende Einfluß gesichert.

Die Basis für die neue Organisation ergab sich:

1. Durch die vorhandenen Objekte, welche den Grundstock der Sammlungen bilden, sowie durch die für deren weitere Entwickelung zur Disposition stehenden Mittel;

2. Durch die Erwägung des Zweckes, welcher durch die Sammlungen erreicht werden soll.

Die für die Wiener Museen in Aussicht stehenden pecuniären Mittel werden im Vergleiche mit den großen Summen, welche ähnliche Staatsanstalten, z. B. das British-Museum, zur Verfügung haben, stets klein erscheinen. Es ist daher mit Berücksichtigung des in manchen Partien unvergleichlich reichen Grundstockes die weise Beherrschung geboten, lieber in engen, aber systematisch gesteckten Grenzen Hervorragendes zu leisten, als nebelhaften Zielen nachzustreben und nach allen Richtungen zu sammeln, um schließlich doch immer nur Lückenhaftes zu bieten.

Der Zweck der kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses soll in erster Linie der sein, Zeugniß von dem Kunstsinn und der Munificenz abzulegen, mit welchen die Herrscher Oesterreichs von altersher bestrebt waren, Kunst und Wissenschaft zu pflegen und zu fördern. Daß dieser Schatz von Kunstwerken als ein Monument der Kunstliebe des Kaiserhauses betrachtet werde, lag bereits in den Intentionen der Stifter; so verordnete Kaiser Ferdinand I. in seinem Testamente vom 25. Februar 1554: „Vnnser Truhen mit allerley Allten Münnßen vnd Antiquitäten, welche wir auch vnnsern geliebten Sun Khunig Maximilian zue ord-

nen, mit diser beschaidenheit, das Sein Lieb dieselben vnntzertrennt bei ainander behallten vnd verwaren soll. Dann ob woll solche Münnzen den Goldt, Silber vnd andern Metallen nachzuraitten aines gar schlechten geringen Werdts seinn, So achten wir Sy doch Irer Ellte vnd mancherlay Sorten auch Ordnung halb, woll wirdig das Sy an aines Schatz stat behalten werden". — Deutlicher noch spricht das aus dem Jahre 1594 stammende Codicill des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, des Stifters der Ambraser-Sammlung: „Alles und jedes soll in guten Würden, ohne Schmälerung, sauber und fleißig zusammengehalten, wohl verwahrt, gemehrt und gebessert werden, und also stätig, von guten Gedächtniß und Zier wegen verbleiben." — Damit ist sattsam ausgedrückt, wie sehr der Erzherzog durch seine Kunstsammlungen für den Nachruhm seines Hauses zu sorgen bestrebt war. Aehnliche Verfügungen finden sich im Testamente der Erzherzogin Maria v. Steiermark ddo. 1. August 1591, und Ferdinand's II. ddo. 10. Mai 1621, desgl. in Erläßen der Kaiserin Maria Theresia v. J. 1765.

Dem ensprechend sollen die Museen auch nur solche Gegenstände zur Anschauung bringen, welche von hervorragendem historischem oder künstlerischem Werthe sind, ohne daß in erster Linie Rücksicht darauf zu nehmen wäre, daß die ganze Entwickelungsgeschichte eines Kunstzweiges oder einer Stilepoche durch möglichst zahlreiche Objekte repräsentirt werde, oder gar vorhandene Lücken des instruktiven Zweckes halber durch mittelmäßige Gegenstände, oder zum Zwecke der Vergleichung gar durch Gipsabgüsse ausgefüllt werden. Die Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses sollen keine Anstalten sein, welche dem kunstgeschichtlichen oder archäologischen Anschauungsunterrichte zu dienen haben; einen solchen didaktischen Zweck zu verfolgen, ist Aufgabe der Sammlung irgend einer bestimmten Lehranstalt; sie sollen vielmehr durch ihre hervorragenden Kunstwerke hauptsächlich für die Kunstforschung eine reiche und ungetrübte Quelle sein. Dem Fachmann genügt ohnehin die subjektive Anschauung Eines Museums-Direktors über das Maß der Vollständigkeit seiner Sammlung nicht, für ihn bilden erst alle Museen der Welt die möglichst komplete Sammlung, das Ziel des für die Wissenschaft Erreichbaren.

Die neue Organisation ist somit im Prinzip eigentlich nur die Fortsetzung der unter Josef I. und Karl VI. begonnenen, unter Maria Theresia, Josef II. und Franz I. weiter vorgeschrittenen Anordnung der kunsthistorischen Museen des Kaiserhauses auf wissenschaftlicher Grundlage. Es wurden nämlich unter allen ebengenannten Regenten aus der Schatzkammer und aus der einstigen Kunstkammer in der heutigen Stallburg, welche große Sammelsurien waren, Specialsammlungen unter selbständiger Leitung gebildet, z. B. das Münz-Kabinet, die Bilder-Galerie 2c. 2c.

Auch der vorliegende Organisations-Entwurf bezweckt keinen definitiven Abschluß, was ja dem Stillstande in wissenschaftlicher Beziehung gleichkäme, sondern er zielt vielmehr dahin, durch eine aus dem Wesen der Sammlungen folgerichtig sich ergebende systematische Gliederung für die fernere, nur durch Specialstudien erreichbare intensive wissenschaftliche Entwicklung freie Bahn zu schaffen.

Durch eine systematische Theilung und geistige Emancipation der Leiter der einzelnen Sammlungen geschieht bei den kunsthistorischen Museen nur dasselbe, was bei allen hervorragenden Museen, welche auf der wissenschaftlichen Höhe der Zeit stehen und nachahmenswerth sind, schon längst geschehen ist. — Uebereinstimmend mit den angedeuteten Grundsätzen sagt Rud. v. Eitelberger in einer vor einigen Jahren erschienenen Broschüre: „Wenn Reformen in der Organisation der kunsthistorischen Sammlungen vorgenommen werden, so müssen diese vorzugsweise dahin gerichtet sein, die Cumulirung der verschiedenen Sammlungen zu verhindern. Die Cumulirung verschiedener Sammlungen unter Einem Direktorate bringt es mit sich, daß die Direktoren oder Kustoden solcher Anstalten sich nicht die nöthige Fachbildung erwerben können. Die archäologischen und Kunstwissenschaften sind heutzutage zu einer solchen Höhe emporgekommen, daß Ein Mann nicht im Stande ist, verschiedene Zweige mit gleicher wissenschaftlicher Tiefe zu umfassen. Wo er genöthigt ist, sich mit verschiedenen Zweigen gleichzeitig beschäftigen zu müssen, zwingt man ihn zu gleicher Zeit zur wissenschaftlichen Halbheit. — So ist es die natürliche Konsequenz dieses Grundsatzes, daß die administrative und wissenschaftliche Leitung jeder beson-

deren Abtheilung in die Hände eines Special-Direktors oder Special-Kustoden gegeben werde, der das Studium dieses Special-Departements zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat." In gleichem Sinne hat sich unlängst Mommsen bei Gelegenheit der Erörterungen im preußischen Abgeordnetenhause über die Organisation der Berliner Museen ausgesprochen; auch er betont, „daß das eigentliche Schwergewicht der Verwaltung auf dem Abtheilungs-Direktor ruhe. — Diese Abtheilungs-Direktoren müssen vor allen Dingen so gestellt sein, daß sie sich in jeder Weise frei zu bewegen und ihr ganzes Sein und Thun diesem hochheiligen Zwecke zu widmen vermögen."

Was die Personalfragen betrifft, so wird die vom wissenschaftlichen Standpunkte aus kaum anzufechtende systematische Anlage von Specialsammlungen, wie die neue Organisation sie fordert, keine beachtenswerthen Schwierigkeiten darbieten; denn bei dem heutigen Stande und der großen Verbreitung der archäologischen und kunstwissenschaftlichen Bildung ist es nicht nothwendig, wie ehedem, erst an den Museen selbst junge Kräfte für die einzelnen Fächer heranzuziehen; man wird vielmehr nach Abgang eines Kustoden stets unter einer größeren Zahl von geschulten Kräften die Wahl haben. Wählt man unter diesen rücksichtslos den Hervorragendsten und durch wissenschaftliche Leistungen bereits Bewährtesten, so wird gewiß jede Sammlung nicht nur auf der wissenschaftlichen Höhe der Zeit erhalten bleiben, sondern es werden sich durch diesen Besetzungsmodus auch jene seltenen Männer finden, welche bahnbrechend wirken und ihre Sammlungen auf die höchste Stufe des Erreichbaren bringen werden.

Wir gehen nach diesen allgemeinen Erörterungen nun zur Betrachtung der einzelnen Hauptbestandtheile der Sammlungen über:

A. Der habsburg-lothringische Hausschatz.

Der habsburg-lothringische Hausschatz enthält gegenwärtig außer den Schmucksachen und Hoheitszeichen, welche den Kern desselben bilden, noch eine kleine Sammlung von Museums-Gegenständen, welche, obschon sie einen Theil des gesammten Kunstbesitzes des österreichischen Kaiserhauses bilden, aus alter Gepflogenheit, und weil die nöthigen Räumlichkeiten zu ihrer Unterbringung mangelten, bisher in die kunsthistorischen Museen nicht förmlich einverleibt worden sind. Da das letztere Hinderniß durch den Neubau beseitigt erscheint, so steht nunmehr der gänzlichen Verschmelzung aller gleichartigen und nach ihrem Wesen zusammengehörigen Gegenstände nichts mehr im Wege, und ein ferneres Verbleiben der verhältnißmäßig wenigen Museums-Gegenstände in der Schatzkammer wäre eine nicht zu rechtfertigende Zersplitterung der kunsthistorischen Sammlungen. Die gänzliche Entfernung dieser Gegenstände aus der Schatzkammer widerspricht auch durchaus nicht der Tradition; denn auch Joseph I., Karl VI., Maria Theresia, Joseph II. und Franz I. haben, als es sich um Gründung von Sammlungen auf wissenschaftlicher Basis handelte, wie dieses beim Münz- und Antiken-Kabinet, bei der Bilder-Galerie, der Hofbibliothek u. a. der Fall war, rücksichtslos über die in der Schatzkammer verwahrt gewesenen, in die neuen Sammlungen einschlägigen Gegenstände verfügt; so erwuchsen aus der alten Schatzkammer, diesem reichen Sammelsurium, Institute von großer kunstwissenschaftlicher Bedeutung.

Die noch heute in der Schatzkammer verwahrten Museums-Gegenstände bestehen aus einer Anzahl von Uhren und Prunkgefäßen aus Edelmetall und Halbedelstein, meist aus der Zeit der Renaissance. Würden nun die in der Schatzkammer verwahrten Prunkgefäße mit den übrigen gleichzeitigen Werken der Goldschmiedekunst aus der Renaissance, welche sich in der Ambraser-Sammlung und im Münz- und Antiken-Kabinet befinden, zu Einer Sammlung vereinigt, so würde dieses die reichste Sammlung der Welt an Goldschmiedewerken ergeben, während jede dieser Specialabtheilungen einzeln in ihrer gegenwärtigen Trennung z. B. dem Grünen Gewölbe in Dresden nachstehen.

Ebenso verhält es sich mit den in der Schatzkammer verwahrten alten Kunstuhren und Automaten, welche eben nur einen Theil des astronomischen und mathematischen Wissens, sowie des mechanischen Könnens ihrer Zeit veranschaulichen, während die übrigen mathematischen Instrumente, welche zur Veranschaulichung der ganzen Entwickelungsgeschichte dieser Wissenszweige unentbehrlich erscheinen, sich in der Ambraser-Sammlung befinden.

Der habsburg-lothringische Hausschatz würde demnach nur solche Gegenstände enthalten,

welche vor Allem durch die ihnen ehedem zugestandene oder noch gegenwärtig zukommende Verwendung die Machtvollkommenheit und den Reichthum der Herrscherfamilie als solcher zu bezeugen bestimmt sind, und welche aus diesem Grunde, da der Kunstwerth, die Form vor dem innewohnenden Zwecke zurücktritt, nicht als Museums-Gegenstände im eigentlichen Sinne des Wortes angesehen werden dürfen.

B. Die kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses.

Jede Detaillirung der sieben Specialsammlungen ist grundsätzlich vermieden, da dies im Sinne des Organisations-Programms den Leitern der einzelnen Sammlungen vorbehalten bleiben muß. Dieselben gruppiren sich folgendermaßen:

I. Gruppe.

1. Die Sammlung ägyptischer Alterthümer;
2. Die Antikensammlung;
3. Die Münz- und Medaillensammlung.

II. Gruppe.

4. Die Sammlung von Gegenständen des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit.
5. Die Waffensammlung (mit Ausschluß der antiken Waffen).

III. Gruppe.

6. Die Gemäldesammlung und die damit verbundene Restaurirschule.
7. Die Kupferstichsammlung und die derselben zugetheilte Handbibliothek für die kunsthistorischen Sammlungen.

Die Art der Gegenstände, welche die einzelnen Specialsammlungen umfassen werden, ist durch den Titel hinlänglich angedeutet. Wir haben nur noch der durch die Gruppirung sich ergebenden approximativen Zahlenverhältnisse der Sammlungen zu gedenken.

1. Die Sammlung ägyptischer Alterthümer. Diese erst seit dem Jahre 1821 bestehende Sammlung enthält 4000 Stücke.

2. Die Antikensammlung begreift die dermaligen Bestände des Antiken-Kabinets, mit Ausnahme der daselbst verwahrten Kunstwerke der Renaissance und der „prähistorischen" Alterthümer. Letztere werden aus den Kunstsammlungen, zu denen sie ihrem Wesen nach nicht gehören, ausgeschieden und in das naturhistorische Museum übertragen, in welchem auch die ethnographischen und ähnlichen Sammlungen ihren Platz finden. Die Sammlung der geschnittenen Steine soll auch fernerhin wie die Münz- und Medaillensammlung ein Ganzes bilden; die in derselben befindlichen Stücke aus der Zeit der Renaissance dürfen daher nicht abgetrennt werden. Die in der Ambraser-Sammlung befindlichen Antiken und geschnittenen Steine sind selbstverständlich in die betreffenden Abtheilungen einzureihen. Die Zahl der Objekte dieser Specialsammlung würde selbst nach der strengsten Ausscheidung noch über 12,000 Stücke betragen.

3. Die Münz- und Medaillensammlung. Dieselbe enthält 130,000 Stücke.

4. Die Sammlung von Gegenständen des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit. Diese Sammlung wird sich bilden durch die Vereinigung der gegenwärtig in der Schatzkammer, in der Ambraser-Sammlung und im Münz- und Antikenkabinet verwahrten einschlägigen Gegenstände, ferner durch die vorzüglichsten Tapeten aus dem Depot zu Schönbrunn, zusammen über 5000 Stücke.

5. Die Waffensammlung, mit Ausschluß der antiken Waffen, welche im Antiken-Kabinete bleiben. Die Waffensammlung bildet sich aus den durch die kaiserl. Entschließungen vom 17. December 1870 und vom 18. Juli 1871 im Principe bereits vereinigten drei Waffensammlungen, und zwar: aus der Hofwaffensammlung, der Waffensammlung des Ambraser-Kabinets und eines Theiles der Hof-Jagd- und Sattelkammer. Diese vereinigten Sammlungen werden circa 4000 Stücke, meist von hervorragender Bedeutung enthalten.

6. Die Gemäldesammlung und die damit verbundene Restaurirschule, mit dem gegenwärtigen Bestande an Bildern alter Schule 4000 Stücke, dazu an modernen Bildern 300 Stücke.

Hiezu kommen noch alle jetzt in der Ambraser-Sammlung befindlichen Bilder, zusammen 1500 Stücke.

7. Die Kupferstichsammlung. Dieselbe bildet sich, laut kaiserl. Entschließung vom 30. Januar 1871, aus der gegenwärtig in der Hofbibliothek befindlichen Kupferstichsammlung, den Original-Kupferplatten und Holzstöcken ꝛc. Ferner aus den einschlägigen Objekten, welche jetzt noch in der Belvedere-Galerie und in der Ambraser-Sammlung verwahrt werden.

Von der Leitung der Kupferstichsammlung wird auch die Bibliothek der kunsthistorischen Sammlungen verwaltet werden. Diese Bibliothek, welche nur die einschlägige Fachliteratur enthalten soll, wird sich aus den in verschiedenen einzelnen Sammlungen befindlichen Handbibliotheken bilden. Die Zahl der bereits vorhandenen Bücher und Broschüren beträgt weit über 10,000.

Das ist der leitende Grundgedanke und der Gesammtplan der neuen Organisation. Gegenwärtig sind die Leiter der einzelnen Sammlungen auf Anordnung des Grafen Crenneville damit beschäftigt, die Specialprogramme für ihre Abtheilungen auszuarbeiten. Wir hoffen in den Stand gesetzt zu werden, auch diese ihrer Zeit den Lesern mittheilen zu können.

C. v. L.

Die Bauthätigkeit Berlins.

Von Adolf Rosenberg.

Mit Illustrationen.

IV.

Daß selbst heute noch hervorragenden Baukünstlern die Gelegenheit geboten wird, einer Stadt den Stempel ihres Kunstcharakters aufdrücken zu können, beweist die umfassende Thätigkeit der Architekten Ende und Böckmann während des letzten Decenniums. Nach Schlüter und Schinkel haben sich niemals Berliner Baumeister in so umfangreicher Weise zu bethätigen vermocht, wie Ende und Böckmann. Freilich waren auch sie — und darin paßt ein Vergleich mit Schlüter und Schinkel nicht — ausschließlich auf die private Bauthätigkeit angewiesen. Nur gelegentlich der Konkurrenzen um den Dom und das Reichstagsgebäude haben sie — auf dem Papiere — zeigen können, was sie im Entwurfe von monumentalen Bauten zu leisten im Stande sind. Vom „Rothen Schloß", einem großen Miethspalaste gegenüber dem königlichen Schloß, bis zu dem in diesen Tagen eröffneten Neubau des Hôtel de Rome haben die Architekten einen langen Weg durchmessen, der auf beiden Seiten fast mit lauter Treffern besetzt ist. Ende hat sich von der strengen hellenisirenden Richtung der Berliner Schule Schritt für Schritt losgesagt. Mit jedem Neubau läßt er sich mehr und mehr in die glänzenden Kreise der Renaissance ziehen, ohne das beste Erbtheil des Schinkel'schen Klassicismus — Maß, Stilgefühl und Einfachheit — zu veräußern. Er gehörte ursprünglich der eleganten, fast spielenden Richtung an, die Hitzig in den Berliner Privatbau einführte. Wie aber Hitzig selbst sich in dem Neubau der Deutschen Bank noch einmal zu einer imponirenden Conception und einer mit dieser gleichen Schritt haltenden, charaktervollen Ausführung emporschwang, so verdankt die jüngste Zeit auch Ende zwei Schöpfungen, die im imposanten Eindruck mit der Reichsbank wetteifern können, in der Durchführung des Einzelnen sie jedoch übertreffen, den Palast der Boden-Kredit-Aktiengesellschaft und die Meininger Bank. (S. die Abbildungen.) Man schwankt in der Entscheidung, welchem dieser beiden Paläste der Preis gebührt. Während das Haus der Bodenkreditgesellschaft durch seine glückliche Gruppirung der Flügel um den stark hervortretenden Mittelbau, durch die kräftige

Preußische Bodenkreditbank, erbaut von Ende und Böckmann.

Quaderung des Erdgeschosses und den gut gestimmten tiefrothen Ton des Sandsteins seine imponirende Wirkung erzielt, entzückt die Meininger Bank durch das Ebenmaß ihrer Verhältnisse. Ihre Façade erinnert, namentlich in den Fenstern des zweiten Stockwerkes, an ein berühmtes Baudenkmal der venezianischen Frührenaissance, an den Palazzo Vendramin Calergi, wie das Haus der Bodenkreditgesellschaft in den Fenstern, der Säulenstellung des Mittelbaues und in dem Friese Anklänge an die Markusbibliothek aufweist. Die Farbenstimmung beider Bauwerke ist sehr glücklich. An dem einen paart sich tiefrother Sandstein mit dunkelrothem, etwas hellergestimmtem Backstein, an dem andern gelblicher Sandstein mit ähnlich abgestuftem Backstein. Wir finden solche glückliche Farbenstimmungen in Berlin verhältnißmäßig selten. Hellgrauer oder hellgelber Sandstein mit rosafarbenen, oder grauer Sandstein mit schwefelfarbenen, oder weißer Sandstein mit knallrothen Backsteinen sind die gewöhnlichsten Farbenverbindungen. Um so bedauerlicher ist die Thatsache, daß der plastische Schmuck der Meininger Bank wie des Bodenkreditgesellschaftshauses, zum Theil wenigstens, gänzlich verfehlt ist. Während den Mittelbau zwei schön komponirte und wirkungsvolle Gruppen von Encke zieren, stehen auf den Ecken drei Exemplare jener mageren, elenden Dekorationsgruppen, in welchen die dekorative Berliner Plastik hellenisirender Richtung seit Jahren ihren zweifelhaften Ruhm sucht. Solche Puppen verunzieren auch die vier Nischen des ersten Geschosses der Meininger Bank. Wenn man den Blick von diesen Figuren nach dem prächtigen Puttenfriese desselben Gebäudes emporrichtet, so ist man genöthigt, entweder an dem Schönheitssinne der Architekten zu zweifeln, oder aber den Grund dieser auffallenden Differenzen in karg bemessenen Geldmitteln zu suchen. Wenn man indessen den plastischen Schmuck der Berliner Neubauten jüngster Zeit Revue passiren läßt, gewinnt doch der Gedanke die Oberhand, daß die Berliner Architekten durch die Macht der Gewohnheit den Sinn für Formenschönheit verloren haben. Der beste Beweis dafür ist z. B. der Umstand, daß zwei so geniale Architekten, wie Ende und Böckmann, seit geraumer Zeit kein anderes plastisches Dekorationsmotiv mehr kennen, als die Gegenüberstellung zweier unglaublich magerer, nackter Figuren, einer männlichen und einer weiblichen, die in allen nur erdenklichen Situationen und Gliederverrenkungen auf Friesen und in Bogenzwickeln angebracht sind. Auch das Haus der Bodenkreditgesellschaft hat über den Fensterbögen des zweiten Geschosses des Mittelbaues solche Exemplare aufzuweisen. In dasselbe Gebiet der Geschmacklosigkeit, wenn nicht schon der Barbarei, gehören die halbleibigen Hermen mit abgeschnittenen Armen, welche, auf Pilastern ruhend, die beiden Balkone des zweiten Stockwerks tragen. Merkwürdigerweise haben diese Barbarismen dem größeren Theile der Berliner Architekten den Geschmack an dem sonst vortrefflich komponirten Gebäude verdorben. Man schätzt in Fachkreisen die Meininger Bank — und wohl mit Recht — höher. Das Treppenhaus dieses letzteren Hauses verdient einer besonderen Erwähnung. Es gehört zu den bequemsten und glücklichst disponirten Anlagen dieser Art, welche Berlin besitzt.

Die Neubauten des Zoologischen Gartens gehören gleichfalls zu den anziehendsten Schöpfungen der Architekten Ende und Böckmann. Das Raubthierhaus ist eine lang ausgedehnte Halle mit zwei sechseckigen Pavillons an den Ecken der Schmalseiten, die als Sommerkäfige dienen. Die eine Langseite ladet in der Mitte zu einem mächtigen Halbkreis aus, der eine Reihe neben einander liegender Sommerkäfige enthält. Das Elephanten- und das Antilopenhaus lehnen sich an architektonische Motive an, die aus den Heimathsländern der Elephanten und Giraffen herrühren. Das Elephantenhaus ist sogar ganz nach indischem Muster gebaut. Es ist gleichfalls ein länglicher Bau, dessen Schmalseiten zwei mächtig aufstrebende Pagodenthürme einnehmen, die von vier kleinen Thürmchen umgeben sind. Aus den Langseiten treten zwei Pavillons heraus, deren walzenförmige Dächer auf in Holz geschnitzten Konsolen weit vorgekragt sind. Die reich gegliederte Holzarchitektur ist von außen durchweg in Mosaikenart mit Elephanten, indischen Drachen und Schlangen bemalt. Die Bemalung mit dominirendem Gelb, Blau, Gold und Roth erhöht den sehr phantastischen Eindruck der geistvoll erfundenen Architektur. Im Innern ist noch der Saal bemerkenswerth, in welchem sich das Publikum aufhält. Seine Decke wird von gewaltigen Säulen getragen, deren Kapitäle durch Elephantenköpfe vertreten sind. Auch diese Säulen deckt über und über eine reiche, sehr lebendige Bemalung mit indischen Ornamenten. Das Antilopenhaus, ein einfacher, aber ungemein zierlicher Backsteinbau erinnert besonders in

seinen schlank aufstrebenden, minaretähnlichen Thürmen an arabische Sommerpaläste. Der mittlere Raum des Innern ist von einem Palmengarten mit Wasserreservoirs eingenommen.

Mit dieser Anlage verwandt ist das Etablissement der „Flora" in Charlottenburg, ein Backsteinrohbau, der sich an romanische Formen anschließt, mit einem weiten an die Hinterfront

Die Meininger Bank, erbaut von Ende und Böckmann.

sich anlehnenden Palmenhaus, von H. Stier. Die prächtige Lage auf einer hohen Terrasse, die reizvolle landschaftliche Umgebung würden auch einer weniger gelungenen Schöpfung das nöthige Relief verleihen. Indessen zeichnet sich die „Flora" trotz ihrer Zierlichkeit und ihrer ziemlich glücklichen Anlage nicht durch besondere Originalität und durch geniale Erfindung aus. Die Details sind roh und der plastische Schmuck ist sparsam. Die „Flora" kann sich mit Etablissements ähnlicher Art, wie z. B. mit dem Kursalon im Wiener Stadtpark nicht messen.

(Schluß folgt.)

Der Codex des Bramantino

auf der

Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand.

Die Ambrosianische Bibliothek in Mailand besitzt ein Manuskript, welches folgende Bezeichnung trägt: „Bramantis, Pictoris, et Architecti: mirabile studium. Bono datum ab Ingegnierio. Richino Comiti. Oratio Archinto tunc urbis . . . . . 1660." Wie das Manuskript in den Besitz der genannten Bibliothek gekommen ist, weiß man nicht; anfangs hielt man dasselbe für eine Handschrift des großen Bramante von Urbino, später aber entschieden sich italienische Gelehrte dafür, daß nicht dieser Bramante, sondern ein „Bramante aus Mailand" der Autor des Buches sei. Erst in neuester Zeit ist auch dieser vermeintliche Bramante aus Mailand, als niemals existirend, aufgegeben worden; Cavalcaselle stellte bereits vor einigen Jahren die Meinung auf, dieser Bramante könne kein Anderer sein als Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, welcher nach dem Sturz des Lodovico Moro, etwa um 1500, sich nach Rom begab (vielleicht sogar in Begleitung von Bramante da Urbino), und 1503 nach Mailand zurückkehrte.*)

Der werthvolle Codex des Bramantino nun, welcher auf 80 Tafeln eine große Anzahl um das Jahr 1500 noch bestehender Baudenkmäler Roms und anderer Orte abbildet, ist unter dem Titel „Le Rovine di Roma al principio del secolo XVI. Studi del Bramantino (Milano, Hoepli 1875. 4)" in Lichtdruck von Angelo della Croce, mit einer Einleitung und Noten von Giuseppe Mongeri versehen, herausgegeben worden. Wir begrüßen mit aufrichtiger Freude diesen Anfang der Veröffentlichung älterer Aufnahmen römischer Baudenkmäler und hoffen, daß auf den gegebenen Anstoß hin recht bald alle die verloren gegangenen Bauten des Alterthums bekannt werden, von welchen wir in den verschiedensten Sammlungen und Bibliotheken Italiens aus den Handzeichnungen der Meister der Renaissance Kunde erhalten.

Was wir aus diesem Codex des Bramantino über das alte Rom erfahren, ist so werthvoll und merkwürdig, daß man nicht genug den beiden Herausgebern desselben danken kann; sie haben sich dadurch einen Ehrenplatz in der Reihe der italienischen Kunsthistoriker erworben.

Betrachten wir zunächst den Inhalt der mit Noten versehenen Einleitung: Il Bramantino e il suo libro. Ueber die Namen Bramante und Bramantino herrschte seither grenzenlose Konfusion, an welcher Vasari und Lomazzo mit schuldig waren. Bossi war sogar zu der Ansicht gelangt, es hätte zwei Zeitgenossen des Namens Bramante und noch fünf bis sechs Bramantini gegeben. Aus der Untersuchung Pagave's über die fragliche Persönlichkeit ergab sich schließlich das, daß Bartolommeo Suardi mit dem Beinamen Bramantino, der Sohn eines Alberto, von 1513—1525 in Mailand gewohnt habe. Nach Pagave war dieser B. Suardi schon seit 20 oder 22 Jahren Maler, als er sich des Architekturstudiums wegen an Bramante da Urbino anschloß, welcher seit 1476 in Mailand lebte; demnach wird sein Geburtsjahr auf etwa 1455 datirt und sein Todesjahr um 1536 angegeben, in welchem er zum letzten Male urkundlich genannt wird. Unter seinen früheren Arbeiten werden die vier Evangelisten in den Pendantifs der Kuppel von S. Maria bei S. Satiro in Mailand citirt, einem Erstlingswerk des Bramante da Urbino, 1477—79 erbaut. Bramante da Urbino reiste 1499 nach Rom, nachdem in Folge der unglückseligen Politik des Lodovico il Moro gegen Ende des Jahrhunderts die Lombardei der Schauplatz großer Verwüstungen geworden war. Bramantino wird zunächst 1503 wieder

* Vergl. Crowe und Cavalcaselle, A history of painting in North Italy, II, 23. A. d. Red.

als in Mailand anwesend urkundlich genannt; in diese Zwischenzeit glaubt Mongeri die Reise Bramantino's nach Rom und die Entstehung seines Codex verlegen zu müssen; wenn auch über einen Aufenthalt in Rom keine direkten Anhaltspunkte vorhanden sind, so spricht doch nicht nur der vorliegende Codex für einen solchen, sondern auch Bramantino's spätere Malereien, ihr auf Raffael'schen Einfluß hindeutender Charakter verstärken diese Meinung; unzweifelhaft steht es übrigens fest, daß Bramantino nach seiner Rückkehr von Rom bis zu seinem Tode stets in und um Mailand lebte.

Vasari hatte zuerst von einem Zeichnungen-Buch des Bramantino gesprochen; er fügte bei, er habe es bei dem Vicentiner Valerio gesehen, und es enthalte Sachen aus der Lombardei sowie die Pläne vieler merkwürdiger Gebäude; in Folge der Konfusion über die Namen Bramante und Bramantino dachten selbst im 17. Jahrhundert die Kenner des vorliegenden Codex nicht daran, denselben mit dem von Vasari genannten Buch zu identificiren. Ein sicherer Anhaltspunkt über die Entstehungszeit des Codex ergiebt sich aus dessen Tafel VI, wo auf den Kardinal di San Pietro in Vincoli, also Giuliano della Rovere, Bezug genommen ist; da dieser vom December 1471 an den genannten Titel führte, am 1. November 1503 aber als Julius II. den päpstlichen Thron bestieg, so sind damit die Zeitgrenzen genau festgestellt, es sei denn, man wolle das Jahr 1508 annehmen, bis zu welchem Jahr Julius II. noch obigen Titel nebenbei behielt.

Betrachten wir nun die 80 facsimilirten Blätter des Codex selbst, so fällt es sehr auf, daß sie zum größten Theil Centralanlagen betreffen; die ersten Tafeln stellen kleine Tempelchen und Grabkammern dar; die allerletzten einige Triumphbögen. Vorwiegend finden wir Grundrisse, bisweilen auch Interieurs oder äußere Ansichten skizzirt; die Zeichnungen sind mit der Feder ausgeführt, bisweilen mit einem Sepiaton schattirt und, wie es scheint, größtentheils genau nach Maßen aufgetragen. Häufig sind die Maße in palmi beigefügt. Aus dem reichen Inhalt der Tafeln heben wir nur einige Gegenstände besonders hervor.

Tafel XI ist eine merkwürdige polygonale, und zwar, wie wir glauben, unregelmäßig sechseckige Badanlage, mit Oberlichtern in dem massiven Zeltdach und einem Ventilationskamin in der Mitte. Tafel XV eine sehr eigenthümliche Doppeltempelanlage, zwei Centralräume hintereinander, Tafel XVIII eine nicht minder seltene Doppelanlage mit gegeneinander gekehrten Apsiden. Tafel XXV erblicken wir den Grundriß einer ganz anormalen Centralanlage mit offenen Hallen, vierpaßartigen Eckräumen, Gängen, Treppen und Zellen, ein Bau gegen Frascati hin gelegen, gewiß eines der größten Räthsel dieses geheimnißvollen Buches; Tafel XXVII ein Doppeltempel in der Art von Tafel XV, ferner Tafel XXX den Bau bei S. Giovanni in Laterano, dessen ich an anderem Ort gedachte (Zeitschrift f. bild. Kunst, X. Jahrg.), vielleicht wie so mancher andere hier abgebildete Bau eine altchristliche Kirche (es sind drei Altäre eingezeichnet). Tafel XXI endlich ein quadratischer Hallenbau mit 400 (resp. 380) Marmor-Säulen. Die Freunde der altchristlichen Kunst wird San Stefano Rotondo, Tafel XXXIX, interessiren, wie es vor der Restauration 1452 gestaltet war; die Forscher des Alterthums und des italienischen Mittelalters das Baptisterium zu Florenz, in seiner angeblich ursprünglichen Gestalt auf Tafel LVI abgebildet. Unter der Unzahl von großen und kleinen Centralanlagen römischer und wohl auch altchristlicher Kunst heben wir eine höchst imposante Anlage in Form des griechischen Kreuzes, Tafel LXXII und LXXIII hervor, vielleicht ein Entwurf des Bramantino, einen 16säuligen Rundbau mit zwei Umgängen, überdeckt mit einer Kuppel um welche die Umgänge als Emporen laufen; der Innenraum ist quadratisch umschlossen, in den Ecken befinden sich Treppen, vor den vier Seiten zweistöckige Säulenhallen von je 3 × 7 Grundquadraten, und über dem Ganzen erhebt sich ein mächtiger, zweistöckiger Dom mit innerer und äußerer Kuppel, Galerien und mit Figuren geschmückter Brustwehr. Wenn dieser majestätische Bau überhaupt existirt hätte, so wäre er gewiß einer der hervorragendsten des alten Rom gewesen; vielleicht hat Michelangelo die Zeichnungen gekannt und sich durch dieselben bei seiner St. Peterskuppel beeinflussen lassen.

Wir müssen uns hier mit diesen Andeutungen über die werthvolle Publikation bescheiden. Dieselbe wird manchem Kunstforscher ebenso viele schwere Stunden des Kopfzerbrechens wie freu-

dige der klaren Erkenntniß längst geahnter Wahrheiten bereiten, wohl auch manche scharf zugespitzte Theorie über einzelne Bauwerke des Alterthums umstoßen oder verwirren.

Trotz der sorgfältigen Untersuchung der Blätter des Codex seitens ihrer Herausgeber, trotz der unendlich mühevollen Entzifferung der handschriftlichen Erklärungen des Bramantino, welche den Figuren beigefügt sind, schwebt ein geheimnißvolles Dunkel über dem Buch. Man müßte ein ganz gründlicher Kenner des römischen Alterthums sein; man müßte sämmtliche ältere, noch nicht publizirte Aufnahmen römischer Baudenkmäler mit zu Rathe ziehen, wie sie noch in so großer Anzahl in Florenz, Rom und an anderen Orten sich erhalten haben; man müßte alle die hier gezeichneten Grundpläne auf einen und denselben Maßstab reduziren, sich nach den gegebenen Säulenmoduln die Durchschnitte und Aufrisse entwickeln, um zunächst das richtige Größenverhältniß der Bauwerke festzustellen, — erst dann würde man einen tieferen Einblick in ihre Bedeutung gewinnen. Möchte diese Anzeige des Buches mit sieben Siegeln mit dazu beitragen, daß es von den verschiedensten Seiten aus unternommen werde, alle seine Räthsel zu lösen. Vielleicht ist Pirro Ligorio's merkwürdiger Plan der Stadt Rom doch nicht so phantastisch, wie er es zu sein scheint! U. O.

Kunstliteratur.

Donatello, seine Zeit und Schule. Eine Reihe von Abhandlungen. Von Dr. Hans Semper. Im Anhange: Das Leben des Donatello von Vasari, übersetzt von Obigem; der Traktat des Francesco Bocchi über den S. Georg des Donatello, übersetzt von Caj. Cerri. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von Rud. Eitelberger von Edelberg, Bd. IX.) Wien, Braumüller. 1875. 8.

Wie Cotta manchen Dichter zum Klassiker erhob, indem er dessen Werke in seine Ausgabe deutscher Klassiker brachte, so bestimmte Eitelberger durch Aufnahme in seine „Quellenschriften für Kunstgeschichte" den Rang und die Würde für Hans Semper's „Donatello, seine Zeit und Schule".

In den Rahmen der Quellenschriften, erklärt der Verfasser selber, „treten vollberechtigt" nur zwei Abschnitte seines Buches: seine eigene Uebersetzung von Vasari's Leben Donatello's, und dann Cajetan Cerri's Uebersetzung von Bocchi's Traktat über den S. Georg des Donatello.

Von anderen Leuten wird auch das nicht zugestanden. Der Recensent im Leipziger Literarischen Centralblatt (1876, Nr. 13) bezeichnet die Uebersetzung einer einzelnen Vasari'schen Biographie, abgesehen von der Mangelhaftigkeit der hier gebotenen, überhaupt als „ziemlich zwecklos". Daß aber Bocchi's Traktat hier ganz und gar nicht an seinem Platze ist, dürfte sich sehr leicht erweisen lassen. Nach Semper's eigenem Geständniß ist auch nicht eine einzige historische Notiz aus ihm zu entnehmen, und er bringt ihn nur vor als „historisches Dokument für die hohe Verehrung und die Art der Beurtheilung des Donatello in dem folgenden Jahrhundert nach seinem Tode". Für diese Ehre muß der arme Bocchi schlimm genug büßen. Seine „wenigen vier oder fünf Gedanken," schmäht Semper, „sind wenigstens hundertmal . . . wiederholt"; er „verräth nur den laienhaften Rhetor, der die durch die traditionellen Künstlerurtheile festgestellten Anschauungen über Donatello in einen höchst unerquicklichen, breiten, geschwätzigen, zugleich verschwommenen und spitzfindigen, süßen Brei eingestreut hat" (S. 249); sein Lob des S. Giorgio ist „ziemlich akademisch-leer, pedantisch, begriffedreschend und bombastisch-schwulstig" (96); bei vielen anderen Schriften Bocchi's hat Semper gleich in den Titeln den Beweis, daß sie „dieselbe unfruchtbare, leere, rhetorische Phrasendrescherei enthalten, wie sie sich in der vorliegenden Uebersetzung breit macht." (255.) Schon die bloße Form dieser Urtheile ist für den Geschmack verletzend; ihr Inhalt aber erweckt eine sehr geringe Meinung von Semper's Fähigkeit, die Eigenart von Schriftstellern und Schriftwerken historisch zu würdigen. Bocchi's Traktat ist ein ganz bedeutsames Zeugniß für die klassische Schulung der Florentiner im Zeitalter des

Großherzogs Cosimo de' Medici. In dieser Schrift eines kaum zweiundzwanzigjährigen Jünglings bewundere ich die ungewöhnliche Kenntniß der alten Autoren und die gründliche Bildung; während der Verfasser von dem Inhalt sowohl der Gegenwart als der Vergangenheit seinen Geist zu bereichern sucht, wetteifert er mit griechischen und römischen Vorbildern in dem Bestreben nach einer edeln Sprache und nach einer angemessenen Anordnung seines Stoffes.

Besäße doch Semper auch nur eine Ahnung von diesem Formensinne! Ich will in dieser Hinsicht seine Arbeit nicht besprechen und verweise nur auf die mildgehaltenen Bemerkungen des Recensenten im Leipziger L. Centralblatt: „Gegen Sprache und Ausdruck," schreibt dieser über Semper, „läßt sich Vieles einwenden" . . . „Die Darstellung ist breit und nicht hinreichend übersichtlich." Aber darf sich Semper auf die Fülle und Gediegenheit seiner Gedanken steifen? „Seine Reflexionen und Urtheile," heißt es eben dort, „sind oft recht dürftig", und dann werden obendrein Stellen beigebracht, die in das Bereich der unfreiwilligen Komik gehören. Ich will dieselben nicht durch Anführung noch anderer vermehren, allein ich darf es nicht unterlassen, auf Semper's kunsthistorische Parallelen hinzuweisen. „Donatello ist ein wahrer David Strauß der Skulptur", so steht auf S. 130, und dieser Vergleich wird dann auf S. 147 breit ausgeführt. Doch der Verfasser hat auch noch andere Ideen, die ihn und andere überraschen. „Man könnte Donatello in gewisser Hinsicht den Wagner der Skulptur nennen", fährt er gleich S. 147 heraus.

Semper redet ironisch von den „deutschen Archäologen", von den „klassischen Idealisten", von dem „verworrenen Unfug, den die Deutschen mit dem Worte Idealismus" treiben. Er citirt und bespricht S. 261 u. s. w. Rumohr's Urtheile über Donatello, um ihre „Werthlosigkeit" darzuthun, um „energisch dagegen zu protestiren", daß „Rumohr den Manen eines genialen Künstlers Unrecht that". Hätte Semper dabei nur so viel Unbefangenheit besessen, zu untersuchen, wodurch wohl ein Mann zu so strengen Aeußerungen kam, der doch „sonstige Verdienste" hat, der doch namentlich „im Allgemeinen treffliches Urtheil" besitzt! Wegwerfend hat Semper von den „wenigen vier oder fünf Gedanken" in Bocchi's Traktat gesprochen; dagegen will ich nur fragen, wer bringt mir aus „Donatello, seine Zeit und Schule" vier oder fünf Gedanken zusammen, die, ich will gar nicht fordern, eigenthümlich erdacht, doch wenigstens treffend nachgedacht sind, und die scharf und klar zum Ausdrucke gelangen?

Während ich auf diese angenehme Ueberraschung warte, habe ich als Kritiker inzwischen die unangenehme Aufgabe, auch sogenannte rein sachliche Angaben oder Resultate der vorliegenden Schrift anzugreifen.

Zuerst die Feststellung von Donatello's Geburtsjahr. Nach drei Altersangaben, die dieser selbst 1427, 1433 und 1457 macht, kommt man der Reihe nach auf 1387, 1386 und 1382 als auf das Jahr, in dem er das Licht der Welt erblickte. Das dritte Datum — nur schreibt er an der betreffenden Stelle 1383 anstatt 1382 — beseitigt Semper rasch mit der Bemerkung, daß es auf einer Angabe beruhe, die Donatello „in hohem Alter schrieb, wo leicht Irrthümer in Betreff der Zahl der Jahre entstehen". Dann entscheidet er sich für 1386 und weist 1387 aus demselben Grunde ab, aus dem er das 1390 bei Bartolomeus Fontius verwirft. Denn urkundlich habe Donatello schon 1406 Arbeiten für öffentliche Gebäude gehabt, die er zwar nicht mit 15 Jahren (sic), wohl aber mit 19 bis 20 Jahren hätte ausführen können. — Ohne Frage; allein dann noch viel eher doch mit 23 bis 21 Jahren! Damit kommen wir auf das Jahr 1382. Den Grund, den Semper dagegen beibringt, wird man schwerlich als stichhaltig anerkennen. Was zwingt uns aber, von Donatello's verschiedenen Angaben überhaupt eine als richtig gelten zu lassen?

Semper hat nicht bemerkt, daß Donatello bei der Jahreszahl 1382 mit sich selbst in einen weiteren Widerspruch kommt. In dem Dokument von 1427 bezeichnet er seine Schwester Tita als 45jährig, wonach sie denn 1382 geboren wäre. Wäre aber wirklich der große Bildhauer mit seiner Schwester genau in ein und demselben Jahre zur Welt gekommen, so hätten weder die Eltern noch die Kinder selbst dies denkwürdige Ereigniß jemals vergessen, und hätte sich der Bruder keinesfalls das eine Mal 5 und das andere Mal 4 Jahre jünger gemacht.

Wenn nun Vasari und nach ihm — meinetwegen selbst aus ihm — auch Salvini 1383 als Geburtsjahr aufstellen, so ist das von großer Bedeutung; denn Vasari's Mittheilungen ent=

behren zwar allzu oft „der urkundlichen Begründung“, können aber in vielen Fällen auf den besten Zeugnissen beruhen. Man muß eben bei dem Verfasser der Künstlerbiographien stets den bestimmten Fall in's Auge fassen. Wie gesagt, gleich Semper's eigener Grund für 1386 paßt mindestens ebenso gut für 1383.

Manches Andere spricht überdies dafür. Wenn Donatello 1427 seine Mutter 80jährig nennt, so war sie etwa 1347 geboren und konnte dann mit ihren Kindern Tita und Donatello viel wahrscheinlicher 1382 und 1383, d. h. 35- oder 36jährig niederkommen, als später 38- oder 39jährig, zumal wenn Andrea di Niccolo di Betti wirklich ihr ältester Sohn wäre, weil dieser mindestens um 1363 geboren sein müßte. Ferner: unter der Voraussetzung, daß Donatello 1383 auf die Welt kam, konnte sehr wohl jener ältere Ruberto Martelli auf seine erste Entwickelung Einfluß haben, der zwischen 1343 und 1373 öfter einer der Priori delle arti war. Drittens: Donatello hatte nach Semper nicht erst 1406, sondern schon 1405 eine wichtige Anstellung, da er von Ghiberti bei den berühmten Bronzethüren „wahrscheinlich als geschickter Ciseleur“ gebraucht wurde. Viertens: das Verhältniß, das Donatello 1403 zu Brunellesco bei der Romreise einnahm, läßt doch weit eher auf das Verhältniß eines 20jährigen als eines 17jährigen zu einem 27jährigen schließen. Endlich: wurde Donatello 1383 geboren, so konnte allerdings Nanni d'Antonio di Banco sein Schüler sein, obgleich dieser schon 1405 in die Steinhauerzunft aufgenommen wurde und also höchstens 3 Jahre jünger als sein Meister war.

Als Todesjahr Donatello's ist 1466 als vollständig sicher anzusprechen. Der Todestag jedoch wird von Semper an drei verschiedenen Stellen verschieden angegeben: S. 171 „der 13. December“, S. 232 „IV. Idus Decembris“ und S. 288 „der 15. December“. Von dem Widerspruch dieser Daten unter einander scheint der Verfasser keine Ahnung zu haben; als Druckfehler jedoch wird man schwerlich mehr als eine der drei Zahlen los werden.

Die leidigen Zahlen! Seite 108 „kam Donatello gerade im Jahre 1406 von seinen klassischen Studien in Rom zurück“. Seite 11 finden wir beide, Donatello und Brunellesco, letzteren bereits im Januar, wieder anwesend in Florenz. Seite 273 arbeitet Donatello schon 1405 unter Ghiberti daselbst.

Auf Seite 70 erfolgt die „barbarische Zerstörung der Façade“ des Domes „im Jahre 1586“. Trotzdem lesen wir S. 258 „anno MDLX“, wo doch schon das „Francisco Magno Etruriae Duci etc.“ den Schriftsteller auf eine Zahl zwischen 1574 und 1587 hinlenken mußte.

Und nimmt es denn Semper überhaupt genau mit seinen Texten? Er läßt Donatello beide Prophetenfiguren am zweiten nördlichen Domportal gegen Via de' Servi machen und schildert an jeder von beiden die Eigenart des jungen Meisters. (S. 53 u. f. w. In dem Dokumente steht allerdings (S. 273) „qui facit profetas“. Allein irre ich nicht, so bedeutet das hier nur „der an den Propheten arbeitet“, denn im Fortgange heißt es: „pro parte sui laboris et mercede dicti laborerii profetarum“ erhält Donatello 10 Goldgülden. Und damit kein Zweifel über die Bedeutung des „pro parte“ bleibt, so haben wir ein zweites Dokument vom 7/2. 1408. Hiernach hat der Bildhauer 16 Goldgülden zu erhalten „pro una figura“, und da er für dieselbe bereits 10 Goldgülden erhalten, restat habere fl. 6 auri. — Aus den Regesten, S. 289, Nr. 4, ist vielleicht der Schluß erlaubt, daß die zweite Prophetenfigur von Ciuffagni gemacht wurde. Vergl. auch S. 57.) Jedenfalls gehört nur eine der beiden Gestalten dem Donatello an. Weiß sie Semper aber alle beide als so echt Donatellisch zu schildern, so erweckt er Mißtrauen zu seiner Kennerschaft. — Ein anderes Mal läßt er sich über seinen Helden als Freskomaler in Treviso und Zara aus (S. 318 u. f. w.), und findet schon, daß auch Andrea Mantegna's „Malereien deutliche Spuren Donatello'schen Einflusses an sich tragen“. Da stellt sich ihm aber selber zum Schluß heraus, was schon Guattani und Dr. Ilg bemerkten: hier ist gar nicht von dem Florentiner Donatello die Rede, sondern ist „wahrscheinlich doch ein Maler, Donatello von Treviso, gemeint“. — Auf solche Proben hin wird man Semper's „genaue Prüfung“ und „Ueberzeugung“ schwerlich für maßgebend halten (S. 126) und z. B. von den vier Statuen an der Ostseite des Campanile eher die 2. und 3. mit Vasari und Anderen, als die 1. und 3. mit ihm für Werke Donatello's gelten lassen. — Viel zu leicht hat es der Verfasser

mit den interessanten Problemen genommen, die für die Kunstforschung da entstehen, wo der Meister gemeinschaftlich mit Anderen geschaffen hat. So wurde der S. Marcus an Or San Michele von Niccolo d'Arezzo begonnen und von Donatello vollendet; so wurde eine andere Statue von Ciuffagni begonnen und gemeinschaftlich von Donatello und Giovanni di Bartolo, genannt il Rosso, vollendet. Am merkwürdigsten aber ist das Zusammenwirken Donatello's und Rosso's an der berühmten Gruppe Abraham und Isaak dort an der Ostseite des Campanile. Während in allen drei Dokumenten, die sich darauf beziehen, jedes Mal von beiden Künstlern als, von durchaus gleichberechtigten dabei die Rede ist, so stellt sich Semper im Texte (S. 127 u. s. w.) als könnte bei einer künstlerischen Beurtheilung der Gruppe von irgend welchem Einflusse oder Antheil Rosso's gar keine Rede sein.

Gleichwohl werden von Rosso eine ganze Reihe wichtiger Arbeiten gleich hier namhaft gemacht, wobei ich nur bemerke, daß es nicht heißen muß „ein Knabe, welcher eine Schlange drückt" (129), sondern, welcher einen Schlauch drückt. Hinten in den Regesten ist unter Rosso, S. 304, puero suprastringente utrem und unter Ciuffagni, S. 291, das Figura . . . pueri cum utre richtig übersetzt, allein statt stringat flüchtig stingat geschrieben. Man halte das nicht für Silbenstecherei der Kritik. Oder ist es auch wieder ganz gleichgiltig, wenn im Texte S. 129 Statuen als „Propheten" vorgeführt werden, die in der lateinischen Quelle S. 259 „apostoli" sind? An dieser Quelle muß ich jetzt noch länger verweilen. Sie redet von Veränderungen, die in Folge des Abbruches der alten Domfaçade entstanden. „Bildwerke, die David und Ezechias gewesen waren, wurden zwei Apostel . . ." „Durch eine ähnliche, aber mehr wundersame Veränderung geschah es, daß gleichfalls zu zwei Aposteln umgestaltet wurden Bildwerke, welche die Statuen des Poggio und Gianozzo Manetti waren . . . . und was einst die Porträtfigur des Poggio war, die sieht man noch jetzt an der Nordseite" . . . . In das Innere des Heiligthumes gelangten also die beiden Gelehrten nur nach ihrer Erhebung zu Aposteln etwa vier oder fünf Menschenalter nach ihrem Tode. An der Westfaçade des Domes — d. h. an einer Stelle, die oft genug selbst Profanfiguren, selbst Männer aus der Heidenwelt aufnahm — waren sie bis dahin eben nichts anderes als berühmte Florentiner gewesen. Man erinnere sich dabei nur des sonderbaren Schmuckes an der Certosa bei Pavia, aber namentlich der beiden Plinius an der Façade des Domes von Como. — Und was tischt uns nun Semper auf! Ohne alles und jedes Verständniß für den lateinischen Text, der oben übersetzt wurde, läßt er an Donatello den Auftrag kommen, nicht Porträtstatuen, sondern Propheten zu machen, rühmt er ihn darauf als „geistreich", als „David Strauß". Und weshalb? . . . „Da er einmal die Original-Propheten nicht haben konnte, so bat er hervorragende Männer . . . . ihm als Propheten zu sitzen" (S. 130). — Ich will kein Wort weiter darüber verlieren; hier wird der Leser nicht nur Genauigkeit und Sorgfalt, sondern selbst die gewöhnlichste Kenntniß des Lateinischen bei Semper vermissen. Vergebens habe ich in seinem Buche nach irgend einem Abschnitte gesucht, den ich auch nur bedingt hätte loben und empfehlen können. Darum halte ich zurück mit alle dem, was sonst noch vorzubringen wäre.

Semper erwartet in dem Vorworte, man würde das Widerstreben begreifen, mit dem er . . . Bruchsteine zu Markte trage, ohne sie in der Weise verarbeitet zu haben, wie er es für den Beginn von Donatello's Leben versuchte. Ich denke, für die Wissenschaft und Kunst der Geschichte wäre es besser gewesen, der Verfasser hätte sich überhaupt mit der Herbeischaffung des Materials begnügt, hätte aber darauf alle Sorgfalt und Treue, allen Scharfsinn und alle Vorsicht verwendet.

Albert Jansen.

Notiz.

Tempel der Juno Lacinia bei Girgenti. Vier Miglien von Porta nuova, dem Hafen von Girgenti, auf dem höchsten Berggipfel der Südküste Siciliens, liegt in reizvoller Umgebung die Stadt Girgenti, welche ihren Namen von dem alten, härter am Meere gelegenen Agrigentum erhalten hat. Die Straßen führen in Windungen bergan, vorüber an dichten Oliven- und Kaktushecken, an üppig überwachsenen architektonischen Trümmern, an imposanten normannischen Bauwerken, bis zu der auf dem höchsten Punkte der Stadt liegenden Kathedrale. Von hier bietet sich ein weiter, herrlicher Ausblick auf die tiefer gelegenen, an Felsen sich lehnenden Stadttheile. Am untersten Rande des sanft absteigenden Plateau's sind die Tempelreste der alten Griechenstadt sichtbar und hinter ihnen als wirksamer Abschluß die blaue horizontale Linie des Meeres. Die antiken Tempel liegen in verschobener Linie von Ost nach West alle hinter einander. Sie sind sämmtlich in streng dorischem Stile erbaut und mögen etwa in der Zeit von 550 — 400 errichtet worden sein. Beginnt man die Wanderung von Osten, so trifft man zuerst auf den sogenannten Tempel der Juno Lacinia. Seine mächtigen Trümmer bilden den Mittelpunkt unserer Radirung, welche von dem Landschaftsmaler L. Lincke in Berlin herrührt. Der Tempel stand auf einem 10 Fuß hohen Unterbau und hatte sechs Säulen an der vorderen und hinteren Seite und dreizehn an den Langseiten. Wie man sieht, sind nur die Säulen der der Stadt zugewendeten Westseite mit Architrav und Triglyphen erhalten. Im Innern ist auch die Lage der Cella noch zu erkennen. Rechts von diesem Tempel ist der sogenannte Tempel der Concordia, der am besten erhaltene, auf unserem Bilde sichtbar. Es stehen noch sämmtliche Säulen; die beiden Giebeldreiecke und das Gesims sind ebenfalls noch erhalten. Er wurde in christlicher Zeit als Kirche benutzt und daraus erklärt sich seine bessere Konservirung. Die übrigen Tempel sind völlig zerstört. Bei tiefstehender Sonne oder bei bedecktem Sirokkohimmel ist der Eindruck dieser gewaltigen Tempeltrümmer am bedeutendsten, da das Alles durchleuchtende hohe Sonnenlicht den großen Formen schadet. — Maler Lincke hat im Jahre 1858 fast drei Vierteljahre in Sicilien verlebt und die Insel nach allen Richtungen durchstreift. Mit gefüllten Studienmappen kehrte er nach einem im Ganzen dreijährigen Aufenthalt in Italien nach Berlin zurück und verwerthete seine Studien in einer Reihe von Oelbildern, unter welchen besonders ein größerer Cyklus nach sicilianischen Motiven hervorragt. Er weiß die großartigen Formen der italienischen Landschaft mit feinem Verständniß und charakteristisch wiederzugeben und unterstützt die Wirkung der einzelnen durch eine kräftige malerische Behandlung. In jüngster Zeit hat er verschiedene seiner Bilder radirt, z. B. das berühmte Theater von Taormina. Der Junotempel bei Girgenti ist nach einer Zeichnung aus seinen Studienmappen von ihm radirt worden. A. R.

Silen. Nymphe. Fischer. Leverone.

Der Genelli-Fries von Friedrich Preller.*)

Mit Abbildungen.

Im Kampf und Leiden um das Schöne hat Buonaventura Genelli, seinem großen Vorgänger Asmus Carstens getreu, ein vorbildliches Künstlerleben geführt. Mit Stolz reihen wir sie unter die Liste unserer großen Geister. Beide haben die geistvollsten Interpreten ihrer Kunst gefunden, dieser in Fernow, jener in Jordan. An die feinsinnige Würdigung des Letzteren reiht sich als künstlerische That die Verherrlichung Fr. Preller's in seinem Genelli-Fries. Der treue Freund, der die in stiller Abgeschlossenheit glänzende Wirksamkeit Genelli's bereits in Rom bewundernd kennen gelernt, dann in Leipzig ihm nahe gestanden und später durch eifrige, von Gesinnungsgenossen bekräftigte Fürsprache die Berufung desselben nach Weimar bewerkstelligt hatte, schien zu dieser Apotheose wie berufen und auserlesen. Im begrenzten Sinne umschlingt auch die Kunst beider Genossen ein gemeinsames Band. Mit dichterischem Geiste und bei vorherrschender Hinneigung zum hellenischen Schönheitsideal hat Genelli seine Werke geschaffen, und von einer nahverwandten Thätigkeit giebt Preller Zeugniß, wenn er die griechische Sagenwelt, wie sie im Heldengedichte Homer's Leben und Seele gewonnen, durch die Bilder ihrer Heimat verklärt. Im Bereich des Figürlichen erscheint dieser Zusammenhang noch faßlicher. Unschwer

*) Der Genelli-Fries ist von Prof. Preller in der Veranda seines Wohnhauses zu Weimar angebracht. Die Kartons in erweiterter Gestalt besitzt Herr Arnold Otto Meyer in Hamburg.

wird der prüfende Blick bei genauer Vergleichung der Umrisse zum Homer von Genelli mit der in den Odysseelandschaften und deren Predellen verwendeten figürlichen Staffage in dieser Richtung der Kunstübung das Verhältniß der Freunde zu einander richtig erkennen. Preller ist der gefeierte Vertreter der stilisirten heroischen Landschaft, der er eine wahrhaft dichterische Bedeutung im Geiste Homer's verliehen, so daß wir nach den etwa zu erwartenden neuen Kompositionen des ehrwürdigen Altmeisters aus dem alten Testamente, in denen voraussichtlich das landschaftliche Element prävalirt, ein größeres Verlangen tragen, als nach einem Cyklus von Darstellungen aus der Ilias, wobei naturgemäß das Figürliche in's Uebergewicht treten würde. Den hervorragenden und eigenthümlichen Werth seiner Menschengestalten, die im vollen Einklang mit dem Charakter der sie beherrschenden Landschaft erdacht und gezeichnet sind, zu verringern, liegt uns fern; allein im Hinblick auf die vielfach verkannte und unerkannte Größe Genelli's legen wir an dieser Stelle Gewicht darauf, den Einfluß desselben auf Preller im Reich des Figürlichen zu konstatiren.

Fast greifbar, auch wohl beabsichtigt tritt diese Thatsache in der Komposition des Genelli-Frieses zu Tage. Es sind Blätter vom Baume gemeinsamer Kunst. Preller's nähere Absicht geht darauf hinaus, einige Grundzüge aus dem Leben und der Kunstübung Genelli's bildlich und zwar in dessen eigener Kunstsprache wiederzuspiegeln. Mit feinster Nachempfindung ist das Wesen und die Kunst des Gefeierten in diesen Blättern, von denen zwei in sich abgerundete Scenen dem Leser vor Augen liegen, festgehalten. Der ganze Fries zerfällt in acht Hauptabschnitte, die sich locker aneinanderreihen und für den Uneingeweihten eine Erklärung gleichsam erwarten.

Wir erblicken auf dem Anfangsblatte den jugendlichen Genelli, wie er, vom Genius der Kunst geleitet, aus dem Vaterlande, das durch das Standbild der Germania angedeutet ist, nach Italien zu, dem heimatlichen Boden der Künste, wandert. Das schmerzliche Gefühl der Trennung verdeutlicht die leise Neigung des Kopfes, der sich noch einmal dem durchmessenen Pfade zuwendet. Das bald erreichte Ziel erkennen wir an dem Postamente, das die Wölfin mit dem römischen Zwillingspaare trägt, jenes Wahrzeichen der alten ewigen Roma. Der göttliche Eros, dem Genelli in seiner Kunst reichliche Opfer zu bringen berufen ist, hat sich anmuthig zu Füßen des Monumentes niedergelassen. Malerei und Poesie erscheinen und bewillkommnen den vielverheißenden, für die höchsten Ziele begeisterten Jünger, während die hellenische Plastik noch schlummernd gleichsam seines Mahnrufes wartet, um die Göttlichkeit des Menschen in neuen Werken zu verkünden.

Unter den Einwirkungen der Musen ist der Künstler in der Fremde bald heimisch geworden. Um diesen örtlichen Hintergrund, wo seine Thätigkeit sich zu reiferen Werken entfaltet, zu versinnlichen, sind die lokalen Flußgottheiten, der Tiber und Teverone nebst Umgebung vergegenwärtigt, eine dichterische Abbreviatur der Wirklichkeit. Jener schaut schilfumkränzt mit gealterten Zügen in seine träge Fluth hinab, aus der eine Nymphe emporgetaucht ist, um den arglosen Freund auf die Gegenwart einer lieblichen Gruppe am jenseitigen Ufer hinzuweisen. Hier beugt sich der Teverone zu einer Genossin nieder, der er das Geheimniß seiner Liebe in Blumenspende zu erkennen giebt. Ein jugendlicher Fischer erfreut sich unweit im Ufergrün seiner glücklichen Beute. (Vergl. d. Holzschnitt.)

Die folgende Scene ist zu regsamerem Leben ausgebildet. Fröhliches Hirtenvolk ergeht sich in landesüblichen Tanzweisen, während der Künstler mit der Auserwählten unter schattigem Laubdach kosend den Reigen überschaut. In seiner Seele aber hat der Tanz allmählich neue Gestaltung angenommen und als Ausdruck dieser Wandlung ist der schalkhafte Eros dargestellt, dessen zierliche und rhythmische Bewegung ein täppischer Silen in schwerfälligen Sprüngen vergeblich nachzuahmen bemüht ist. Die Freunde des Künstlers aber verweilen in der Nähe; Wein und Liebe fachen ihre Lebensgeister zu ausgelassener Belustigung an. Im Gegensatz zu dieser Bethätigung des Frohsinns sitzt noch Einer halb versteckt mit der Miene des Griesgrams als der Letzte hinten am Tisch, dem Jubel der Uebrigen gänzlich abgeneigt. Er gehört zu jener Klasse der Künstler, die über die Kirchhofsmauer einer streng religiösen Kunst nicht hinauszugehen wagten, zu den sogenannten Nazarenern, die Genelli's jugendlicher Uebermuth mit geißelndem Spotte verfolgte.

Wie er in seiner Kunst zumeist nur heitere, einer streng dogmatischen Auffassung durchaus widerstrebende Elemente versinnlichte, so kehrte sich auch sein Sinnen und Trachten im Leben, soweit es die engen Grenzen vergönnten, den harmlosen Freuden des Tages zu. Trübe Vergangenheit erlosch im Glanze froher Zukunftsbilder. Diesen Zug im Seelenleben Genelli's soll die Doppelmaske des Janus offenbaren. In seiner Nähe ruht das feierlich ernste Saitenspiel, doch die heitere Musik ist willkommen, um den Ausblick in's neue Leben zu erhellen. Wiederum belebt sich das Bild zu fröhlichem Tanz, doch jetzt verleihen die Grazien der sinnlich blühenden Schönheit Anmuth und Liebreiz, und Minerva gebietet Weisheit und Mäßigung. Solchen Einflüssen zugänglich und mit hohem Schönheitssinn begabt, bildet Genelli fortan die überquellende Schöpferkraft, die ihm von der Poesie und von Phantasus, dem Boten seines Genius, eingegeben ist, in eine reiche Gestaltenwelt aus. Fama hat sich dem Künstler in seiner Werkstatt genähert und sichert ihm, das edle Haupt bekränzend, unsterbliches Leben. (Vergl. d. Holzschnitt.)

Ein Lieblingsthema Genelli's, worin er den Reichthum seines dichterischen Geistes wiederholt bekannt und mit unvergleichlichem Schönheitszauber umkleidet hat, ist das bacchische Wesen und seine Lustbarkeit. Wir erinnern nur an den dramatisch bewegten Aufzug, den Genelli unter seinem herrlichen Gemälde „Herkules Musagetes und Omphale" als Predelle dargestellt hat. Auch in Preller's Fries ist im engen Anschluß an jenes Vorbild der Festzug aufgenommen. Drollige Faun- und Satyrkinder eröffnen denselben. Muthwillig schwingt Eros auf einem mächtigen heranstürmenden Hippocentauren sein Geschoß, denn der allbeherrschenden Macht der Liebe muß jede Schranke weichen. Eine leichthin hüpfende Beckenschlägerin verkündigt durch Cymbelnklang des Gottes Nähe. Ein Idealbild jugendlicher Schönheit, thront Bacchus mit dem Thyrsus auf festlich geschmücktem, von einem Tigerpaar gezogenen Wagen und spendet in göttlicher Milde der Freude den gefüllten Becher. Ariadne, die liebreizende Tochter des Kreterkönigs Minos, hat sich dem Gotte sanft angeschmiegt und läßt ihren Blick auf dem rauschenden Leben ruhen. Hinter dieser Hauptgruppe ist dem losen Gesindel, das sich dem Gefolge des Bacchus gern anschließt, Raum vergönnt. Zechgenossen, in Ziegenfell gekleidet, bemühen sich vergeblich, den trunkenen Silen einer Eselin aufzubürden und mit kräftigem Hufschlag wehrt sich muthvoll eine dahinsprengende Centaurin gegen allerlei Roheiten der lockeren Gesellen, während eine Faunin beherzt einen verwilderten Alten am Barte zupft. Mit einem der Ruhe auf einem Baumstumpf pflegenden Satyr, der seinen bockreitenden Buben

zu listigen Streichen ermuntert, endet die Bacchusfeier, in welcher die dem Dionysos verwandte Natur Genelli's trefflich charakterisirt ist.

Einen andern wesentlichen Zug erklärt der sich anreihende Amoretten-Verkauf. Vor und hinter einem Gitter wimmeln reizende Kinder Aphroditen's, von einer Alten gehütet; die Einen schauen holdselig, keck und verwegen die Anderen uns an, hier schlummern sie noch und dort naht ihnen der Moment des Erwachens. Die Kleinen wollen uns überzeugen, daß die schöne Sinnlichkeit dem wahren Künstler, wie er in Genelli erstanden, nicht fremd ist. Eine Jungfrau, über die geflügelte Schaar erstaunt, läßt uns in Haltung und Geberde ahnen, welches Glück sie sich vom Eroten verheißt. Geschäftig preist neben ihr eine alte Händlerin ihre Waare und eine Dienerin eilt, der Erwartungsvollen einen noch zögernden Schelm zuzuführen. Andere Gruppen variiren in sinnigster Weise dasselbe Thema.

Eros blieb Genelli's Liebling. Wir sehen ihn auch im häuslichen Kreise dem lorberbekränzten Meister vertraulich zu Füßen sitzen. Hinter ihm steht der früh verklärte, vielgeliebte Sohn Camillo und die liebliche Tochter Laetitia. Auf daß seine Werke auch in der Zukunft wirken und belebend bilden möchten, segnet er die in seinem Geiste und in seiner Gesinnung schaffenden Künstler und spendet ihnen auf die Wanderung nach Italien den Scheidegruß. Während der Eine verlangend heimwärts blickt, der Zweite auf die Fremde erwartungsvoll hindeutet, hat der Dritte, wie vom Sonnenstrahl getroffen, die Gewißheit neuen Lebens und Schaffens in sich empfunden. In dem Letzten aber ist eine Ahnung der höchsten Ziele erwacht, er hemmt den Schritt und vernimmt die Verheißungen, die der Genius der Kunst mit der Wahrheit der Natur und der Poesie, zu denen die Philosophie mit weiser Beschränkung ihrer Lehren sich gesellt, ihm offenbart. Die Geschwister wollen die Strebenden dorthin geleiten, wo die Quellen, aus denen sie Nahrung für ihre Begeisterung schöpfen können, reichlich fließen, zur Renaissance der Malerei, zur antiken Plastik und klassischen Baukunst.

Was die Kunst dann herrlich vollendet, das erhebt des Herzens Wunsch zur ewigen Dauer. Auch Genelli liebte diese Hoffnung, sowie es an seinem Lebensabende eine Lieblingsidee war, die im Freundeskreise oft verlautete, dereinst im Jenseits verklärt durch lebendigen Austausch der Gedanken die Gewißheit der Freundschaft und Liebe sich zuzueignen und die Geister aller Dichter und Künstler wiederzufinden, die er hienieden verehrt und geliebt hatte. Dieser Sehnsucht im weiteren Sinne gleichsam Erfüllung leihend, verherrlichen es die Schlußscenen des Frieses, wie die in ihren Endzielen durch innere Verwandtschaft verbundenen Geister, wenngleich im Leben durch den Kampf der Gegensätze geschieden, dem Erdenwirrwarr entrückt auf hohem Gewölke thronen. Da sehen wir den frommen Friedrich Overbeck in eifriger Wechselrede mit einem früh verklärten Schüler, beide dem entschwebenden Fra Angelico da Fiesole und dessen Jüngern zugewandt. Mitten unter ihnen verweilt der gewaltige Dichter der Divina commedia, in tiefes Nachsinnen versunken. Den hochherrlichen Meister Buonaventura Genelli aber beseligt ganz das Glück, den über Alles geliebten Oheim Hans Christian und den Sohn Camillo zu erkennen. Im Anschauen seiner Theuren verloren, streckt er heißverlangend zu dauernder Gemeinschaft die Arme nach ihnen aus. Auch die unvergeßlichen Genossen römischer Lebenslust, der treuherzige joviale Koch und der phantasievolle Dichter, Maler Müller, der harmlose Teufelsmüller, sind da. Es ist der Kreis jener Künstler vergegenwärtigt, deren Wirken eine neue Blüthe der Kunst gereift, die um den greisen Sänger Homeros

vereint sind. Vor Allem heimelt uns an das Bildniß Wagner's, Reinhart's und des Meisters erhabenen Stiles, Asmus Carstens', der nach seinem Freunde Hans Christian Genelli, dem genialen Kenner der Kunst, verlangend späht. Als die vornehmsten Repräsentanten der Malerei und Bildhauerkunst begrüßen wir noch den gewaltigen Cornelius und den edlen Thorwaldsen.

Das ist der Inhalt und Umfang eines Ehrendenkmals, wie es die Kunst im Dienste der Freundschaft errichtet hat.

Dr. Lionel von Donop

Fama. Genelli. Poesie. Phantasus.

Die Kunst auf der Weltausstellung zu Philadelphia.

Wenn es auch, selbst von fremden Besuchern, denen die großen europäischen Ausstellungen bekannt sind, zugegeben wird, daß die Weltausstellung in Philadelphia als Ganzes an Großartigkeit, Reichhaltigkeit und gutem Arrangement keiner ihrer Vorgängerinnen nachsteht, so läßt sich dennoch nicht läugnen, daß der künstlerische Theil der Ausstellung eine totale Fehlgeburt ist. Wer durch diese Ausstellung Kenntniß von dem jetzigen Zustande der Kunst in den civilisirten Ländern der Welt zu erlangen hofft, der findet sich bitter enttäuscht, und wer nun gar nach Philadelphia geht in der sicheren Erwartung, er werde dort einen Ueberblick über die Entwickelung der Kunst, wenigstens innerhalb unseres eigenen Jahrhunderts, gewinnen können, der ist erst recht übel daran. Denn nicht nur, daß die Todten nicht repräsentirt sind, selbst die Lebenden fehlen meistens, und zwar gerade diejenigen unter ihnen, welche man am liebsten sehen möchte und welche ihren Nationen am meisten Ehre machen würden. Wollte man die Ausstellung mit wenigen Worten charakterisiren, so würde man die ganze kolossale Ansammlung von sogenannten „Kunstwerken", so weit Europa in Betracht kommt, mit dem Titel „Ausstellung von Ladenhütern" bezeichnen müssen; denn sicherlich hat sich hier, neben wenigem Guten, all' der Schund zusammengefunden, der sich seit den letzten zwanzig Jahren unverkauft auf den europäischen Kunstmärkten herumgetrieben hat. Nur zu Gunsten Englands ist eine ehrenhafte Ausnahme zu machen. England hat sich die Sache angelegen sein lassen, Volk sowohl als Regierung, und so findet man denn in seiner Ausstellung Repräsentanten seiner Kunst von Sir Joshua Reynolds herab bis auf unsere Tage, so daß man die wohlarrangirten Säle mit dem Bewußtsein verläßt, man habe von der so selten außer Landes zu sehenden englischen Kunst ein zuverlässiges Bild bekommen, obgleich man auch hier eine oder die andere Richtung vermißt, wie z. B. die der Präraffaeliten, welche nur sehr spärlich vertreten ist. Auch in Bezug auf den Kunstunterricht und auf die Thätigkeit der Museen steht England allein da. Denn während South Kensington wenigstens anständig repräsentirt ist, hat das Wiener Museum gar nicht ausgestellt, und von den deutschen Instituten ist nur das Nürnberger durch eine verschwindend kleine Ausstellung von galvanoplastischen Reproduktionen vertreten. Von „Kunst und Gewerbe" sind zwar auch ein paar Bände vorhanden. Man kann aber kaum sagen, daß sie ausgestellt seien, da sie zugeklappt in einem Glaskasten liegen, so daß man nur die Einbände sehen kann. Was die galvanoplastischen Reproduktionen anbelangt, so stehen dieselben weit hinter den South Kensington Reproduktionen von Elkington zurück. Dafür sind denn auch die englischen Sachen sofort in Bausch und Bogen an das neue Philadelphiaer Museum verkauft worden, während die ärmliche deutsche Ausstellung immer noch unbeachtet dasteht!

Auch die rohe und plumpe, von eigener Unwissenheit zeugende Art und Weise, mit welcher sich der rein kommerzielle Charakter der Ausstellung hervordrängt, wirkt widerlich auf den fühlenden Beschauer. Man scheint drüben doch noch an vielen Orten die Meinung zu hegen, Amerika sei theils von wilden Indianern, theils von ungebildeten, tabakkauenden Yankees bewohnt, denen man in der Kunst leicht ein X für ein U vormachen könne, und deren Eitelkeit man nur zu schmeicheln brauche, um ihnen irgend ein werthloses Machwerk anzuschmieren. Zumal die italienischen Bildhauer (oder sollte man lieber sagen die italienischen Fabrikanten und Händler in Marmorartikeln?) leisten darin das Menschenmögliche, ernten aber natürlich zur gerechten Strafe nur die Verachtung und das Hohnlachen aller gebildeten Amerikaner.

Rechnet man zu diesen Uebelständen noch den Charakter des offiziellen Katalogs, so wird man mir wohl glauben, daß der Besuch der Kunstausstellung kein reiner Freudenquell ist. Ein solches Monstrum von Katalog ist sicherlich noch nie dagewesen, und wenn es ein schlimmeres Wort gäbe als Schwindel, so würde ich es diesem Machwerk gern beilegen. Zu seinen Tugenden gehören: erstens Unvollkommenheit, denn England, Oesterreich, Spanien und Belgien figuriren gar nicht darin, während unter Deutschland nur Reproduktionen und Photographien verzeichnet sind; zweitens die unerhörteste, bodenloseste, von krasser Unwissenheit zeugende Fehlerhaftigkeit, und drittens die liebenswürdige Eigenschaft, daß jedes zweite Blatt nur Annoncen enthält, die man erst mühsam herausreißen muß, um das Ding nur einigermaßen brauchbar zu machen. Ein paar Beispiele werden genügen, die Fehlerhaftigkeit zu illustriren. Ein Bild von Euphemie Muraton stellt einen Mönch, „A monk“, dar. Der Katalog macht daraus „An Quistiti Monkey“, einen Quistiti Affen. Ob die „Quistitis“ wirklich zum Affen- oder Mönchsgeschlecht gehören, muß ich freilich den Leser entscheiden lassen, da ich weder Affen- noch Mönchskenner bin. Ein anderes Bild, einen Gruß, „Salutation“, darstellend, wird vom Katalog als „Salvation“, Erlösung, bezeichnet. Am haarsträubendsten sind aber die Böcke, welche der Verfasser beim Verzeichnen der alten Bilder in der Leihausstellung geschossen hat. Da sind z. B. unter dem Haupttitel Murillo Bilder von Wouverman, Vernet und N. Poussin aufgeführt u. dergl. mehr. Freilich darf man für diesen Katalog die Verwaltung der Ausstellung nur indirekt verantwortlich machen, da derselbe von einem Spekulanten herrührt, an den das Recht, den Katalog zu publiciren, verpachtet worden ist, auch ist ein neuer Katalog in Aussicht gestellt, in welchem die gerügten Uebelstände vermieden werden sollen. Aber die moralische Verantwortlichkeit bleibt doch an der Verwaltung hängen, da sie den Verkauf dieses betrügerischen Fabrikats zuläßt und sogar gestattet, daß es von einer Anzahl officieller, in Uniform gekleideter Ausrufer den Besuchern als „vollständiger Katalog, der eine genaue Beschreibung jedes ausgestellten Kunstwerkes enthält“, angepriesen wird!

I. Die Malerei.

Deutschland ist unter den europäischen Ländern das einzige, welches die Taktlosigkeit begangen hat, Kriegs- und Siegesbilder zum friedlichen Wettkampfe zu schicken. Tritt man durch die Hauptthür in den deutschen Saal hinein, so sprengt einem sofort Steffeck's „Sieger von Wörth und Weißenburg“ entgegen. Wenngleich das Bild gut gemalt und in der Aktion lebendig ist, so läßt es den Beschauer dennoch kalt. Letzteres kann man gerade nicht von des Grafen Harrach „Uebergabe von Sedan“ behaupten. Da sitzen auf

Rocken von Eisenblech Rockkrägen und Köpfe von rothglühendem Gußeisen, und aus dem Munde des deutschen Kaisers wälzt sich eine riesige Rauchwolke hervor. Bei näherer Betrachtung merkt man freilich, daß diese rothen Krägen und Köpfe nicht selbstleuchtend, sondern von der untergehenden Sonne beleuchtet sind, und daß die Rauchwolke nicht dem kaiserlichen Munde entquillt, sondern ihren Ursprung auf einer Brandstätte des Hintergrundes hat! Eine andere „Uebergabe von Sedan", von Professor Braun in München, ist zwar besser als die erstgenannte, würde aber auch durch ihr Wegbleiben nicht geschadet haben. — Von der eigentlichen Historie im großen Stil ist gar nichts da, wenn man etwa Faber du Faur's theatermäßige „Abreise des Winterkönigs" mit den obligaten, „malerisch" sein sollenden Büchern, Chatouillen u. s. w. im Vordergrund (auf der Straße), oder etwa gar F. Reichert's, aus Dresden, „Blendung Arthur's" zu diesem Genre rechnen will. Wie man, zur künstlerischen und moralischen Schande Deutschlands, das letztgenannte große Machwerk herübersenden konnte, ist geradezu unbegreiflich. Die Darstellung einer solchen Situation ist doch, wenn überhaupt, nur dadurch zu entschuldigen, daß sie der Künstler benutzt, um daran, neben eminenter Technik, seine tiefe Kenntniß psychologischer Affekte aufzuweisen. Hier aber wird uns in hölzerner Malerei ein philosophischer Dorfbarbier vorgeführt, der eben einem ängstlichen Knaben einen Zahn ausziehen will, dabei aber anstatt nach einer Zange nach einem Stück glühenden Eisens greift. Das Bild wäre, als Verirrung eines unbedeutenden Künstlers, nicht der Erwähnung werth, wenn es nicht eben unter dem Schutze und mit der Sanktion einer deutschen Reichskommission auf einer Weltausstellung erschienen wäre. Unter diesen Umständen gewinnt es eine Bedeutung, die man durch seine Placirung in der hintersten Ecke des Corridors nicht entkräften kann. Auf nicht viel höherer Stufe steht auch A. Dietrich's „Kerkerscene aus Faust", vom Jahre 1861. — Von einem Namen wie Feodor Dietz würde man gern nur mit Lob sprechen. Gegenüber seiner „Flucht einer amerikanischen Familie über den Hudson, 1777" ist das aber leider nicht möglich. Ganz abgesehen von den künstlerischen Qualitäten des Bildes, ist schon die ganze Auffassung des Werkes genügend, um es, in Amerika wenigstens, unmöglich zu machen. Absolut lächerlich ist der „kohlpechrabenschwarze Mohr" an dem einen und der Berserker mit dem Messer zwischen den Zähnen am anderen Ende des Bootes. Wenn deutsche Maler sich herablassen wollen, amerikanische Sujets zu malen, so sollten sie doch wenigstens nicht die Mühe scheuen, die nöthigen Studien zu machen! Die merkwürdige Unkenntniß Amerikas, die sich überhaupt in den meisten, speziell für den amerikanischen Markt verfertigten Kunstwerken ausspricht, ist ein Born immerwährender Heiterkeit für die Besucher. J. Schrader's „Elisabeth, das Todesurtheil der Maria Stuart unterzeichnend", vom Jahre 1870, das sich ja auch zur Historie zählt, ist unbedeutend in der Malerei und verfehlt im Ausdruck. — Unter den prätentiöseren Figurenstücken seien nur noch erwähnt Amberg's „Ophelia", ein gutes, zart gemaltes Bild, Plockhorst's „Christus erscheint der Magdalena am Ostermorgen", ein vortrefflich gemaltes Werk, aber für ein religiöses Bild zu geschniegelt und geleckt, und Ludwig Thiersch's ebenfalls gut gemalter, aber inhaltsloser „Ostermorgen". Seiner Größe wegen mag auch Schwartz, „Geknickte Blumen", hier genannt werden, ein Bild, das in seiner grauen, melancholischen Stimmung einen nachhaltigen Eindruck nicht verfehlt und vom Publikum in richtiger Erkenntniß „die Selbstmörderin" getauft worden ist.

Besser als in der offiziellen deutschen Ausstellung selbst ist die deutsche Figurenmalerei im amerikanischen Departement vertreten. Da sieht man, von einer Kunsthandlung

ausgestellt, Wagner's vortrefflichen „Circus maximus“, jedenfalls das beste deutsche Bild in der ganzen Exposition, und in der Leihausstellung Seitz's „Neptuns Meerfahrt“, ein grellbuntes, unwahres, höchstens als Theatervorhang passables Bild, sowie von Gabriel Max, dem Maler des Grauens und der Wollust, einen „Anatomen“, bei der Leiche eines Weibes.

Würdiger als die Historie ist die Genremalerei vertreten. Rudolf Jordan's „Glückliches Alter“ ist ein gutes Beispiel der bekannten Bilder dieses Künstlers, und auch Carl Lasch's „Die Verwaisten“ zählt zu den guten Werken der Ausstellung. Trefflich in der Physiognomik und in der Zeichnung ist Ferd. Meyer's (aus Wismar) „Nach der Kirchweihe“. Schade nur, daß das Bild in der harten, geleckten, wie man hoffen möchte, veralteten Manier der Theebrettmalerei ausgeführt ist. Aber trotzdem kann man seinem Inhalt zu Liebe dem Bilde nicht böse sein und darf sich nur darüber freuen, daß es eines der ersten deutschen Bilder war, welche verkauft wurden. Auch O. Becker's beide Gemälde „Vor der Taufe“ und „Nach der Taufe“ müssen genannt werden. Sie sind zwar kalt und grell in der Farbe und in den Kontrasten, aber gerade dadurch ist ein stereoskopischer Effekt erzwungen worden, der nahezu erstaunlich ist. Auch diese beiden Bilder wurden alsbald verkauft. Damit ist aber leider das wirklich Gute schon fast gänzlich erschöpft. Die beiden Bilder, welche Hiddemann herüber gesandt hat, stehen nicht auf der Höhe seines Könnens, und Herm. Kretzschmer's „An der Wiege“ und „Eitelkeit“ sind doch wohl nur mitgegeben worden, um an einem eclatanten Beispiel zu zeigen, wie schlecht ein deutscher Professor sich herausnehmen darf zu malen! Meyer's (von Bremen) „Schwatzende Weiber“ (dies Mal ohne den gewohnten Lichteffekt) kann man auch nur als schlecht bezeichnen. Ein anderes Bild desselben Künstlers, betitelt „Der junge Kaninchenhändler“, sieht man im amerikanischen Departement. Es ist kalt und unangenehm in der Farbe, übertrieben und unmotivirt im Lichteffekt, beansprucht aber schon deswegen einen hohen Respekt beim Publikum, weil sich, wie von dem ausstellenden Kunsthändler geflissentlich ausgesprengt wird, ein Narr gefunden haben soll, der den enormen Preis von 6000 Dollars dafür bezahlt hat. Als letztes Ende möchte ich das Bild „Der Thespiskarren in der Klemme“ von Pixis erwähnen. Wie kann ein Maler, der ein solches in jeder Hinsicht verfehltes Machwerk in die Welt setzt, auch nur als Modemaler in Deutschland einen Namen erlangen? Der Vollständigkeit halber sei hier noch konstatirt, daß der Katalog je ein Bild von Carl Becker und von Knaus aufführt; dieselben sind mir jedoch entgangen.

Von Landschaften finden sich außer den gewöhnlichen Dutzendbildern aus dem bayerischen Hochlande und grellbunten italienischen Ansichten (z. B. von Rob. Heck) nur drei, die besondere Beachtung fanden. Obenan steht Lier's „Herbstlandschaft“, ein in Stimmung und Ausführung gleich schönes Bild; Hertel's „Sommerabend vor dem Brandenburger Thore“ ist allerdings nicht eine vollständig gelungene Lösung des schwierigen Problems und in seinem gerissenen Zustande eine Warnung gegen die Anwendung aller möglichen unhaltbaren Medien, bietet aber doch, zumal in seiner linken Hälfte, viel Schönes; Wilberg's „Grotte der Egeria bei Neapel“, obgleich hart und trocken in der Farbe, lenkt schon durch die jetzt freilich veraltete, klassische Auffassung, die merkwürdig von der modernen Weise absticht, die Aufmerksamkeit auf sich. In der Marine ist A. Achenbach mit einem großen Bilde, „Vlissingen“, vertreten; es zeigt ihn jedoch nicht von seiner besten Seite. Auch Douzette und Eschke sind in diesem Fache nur schlecht

repräsentirt. Dagegen ist als ein vortreffliches Werk zu nennen Xylander's „Mondnacht an der Themsemündung".

Im Porträtfache ist Richter's schönes Porträt des amerikanischen Gesandten Bancroft das Hauptwerk, obgleich die Modellirung der Schattenseite des Gesichts vielfach getadelt wird. Das Porträt der Sängerin Lucca, von Oscar Begas, sieht aus wie einer jener sogenannten „Idealköpfe" aus einem altmodischen Damenalmanach, — ohne Kraft und ohne Charakter.

Im Thierstück endlich kann sich Paul Meyerheim's „Wüstenkönig" mit den Löwenstudien von Landseer in der englischen Ausstellung nicht messen. Als schauderösestes Bild der ganzen Sammlung muß sodann Lossow's „Rattenjagd" bezeichnet werden. Ich glaube nicht, daß man eine solche Leistung in irgend einer amerikanischen Ausstellung zulassen würde, selbst nicht am Boden stehend, wie in der Ausstellung der Künstler des deutschen Reichs zu Philadelphia!

Aus denen, die hier als anwesend genannt sind, kann man leicht auf die Fehlenden schließen. Von den älteren Künstlern, von Carstens bis herab selbst auf Kaulbach — keine Spur! Aber warum fehlen die Lebenden? Wo bleiben Vautier und Menzel, und Gebhardt und Piloty u. s. w., u. s. w., u. s. w. Die deutsche Kunst rühmt sich, in den letzten Jahren einen kolossalen Aufschwung genommen zu haben, Amerika ist ein bedeutender Kunstmarkt, aber die deutsche Kunst hat hier seit Jahren vor der französischen Kunst zurückweichen müssen. Selbst wenn also der Nationalstolz nicht mächtig genug war, die Deutschen zu einer würdigen Repräsentation ihrer Leistungsfähigkeit anzuspornen, so hätte doch ihr wohlverstandenes Handelsinteresse sie dazu antreiben müssen. Sie haben sich aber die Gelegenheit schmählich entgehen lassen.

Der in englischer und deutscher Sprache verfaßte Katalog der deutschen Abtheilung ist, wenn auch nicht ganz vollständig, so doch recht gut. Leider aber ist er für das große Publikum so gut wie nicht vorhanden, denn einmal ist er nicht käuflich und zweitens ist er selbst für diejenigen, welche sich endlich ein Exemplar erbetteln, kaum brauchbar, da die Katalognummern an den Bildern selbst nicht angebracht sind.

(Fortsetzung folgt.)

Die deutsche Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München.

Von Sigmund Lichtenstein.

Mit Illustrationen.

II.

Wir betreten jetzt die Räume, in welchen die dahingeschwundenen Generationen des deutschen Volkes durch ihre Werke vor unseren Augen wieder lebendig werden. Es sind immer und immer Deutsche, welche wir bei der Vertiefung in ihre Leistungen heraufbeschwören; aber wie grundverschieden geberden sie sich, wie grundverschieden erscheint je nach dem Zeitalter, in welchem sie athmeten, ihre Formensprache! Wir haben einen Stammbaum des deutschen Volkes vor uns, dessen Zweige uns zwar selten die Namen der schöpferischen Männer, wohl aber die namhaftesten Werke aufzeigen.

Aus der Epoche der Karolinger finden wir aus dem Besitz des Klosters Metten die aus Wallroßzahn gefertigte Volute des Stabes Utto's, des ersten Mettener Abtes, welche Karl der Große, der Stifter jenes Klosters, diesem geschenkt haben soll; ferner betrachten wir den Kelch des Herzogs Thassilo von Bayern, jetzt Eigenthum des Stiftes Kremsmünster, und den Ciboriumsaltar des Kaisers Arnulph aus der reichen Kapelle in München. Reich ist die Zeit der sächsischen Kaiser vertreten. An Kaiser Heinrich II. den Heiligen und die Kaiserin Kunigunde erinnern deren Kronen aus der Münchener Schatzkammer, deren Gebetbücher aus der Bamberger Bibliothek; dazu kommt ein Vortragekreuz, welches Heinrich II. dem Münster von Basel schenkte, aus dem Besitz des Prinzen Karl von Preußen, eine Krystallschale jenes Kaisers und ein Kreuz aus der reichen Kapelle, welches Gisela, die Schwester des Kaisers, die Gemahlin des Ungarnkönigs Stephan, auf das Grab ihrer Mutter in Regensburg setzen ließ.

Für die Freunde des historischen Nimbus lassen sich noch viele Gegenstände zusammen nennen, welche uns in wichtige Epochen der Geschichte versetzen. Beispielsweise seien hier noch mehrere Erzeugnisse des Kunstgewerbes hervorgehoben, deren Entstehung Hunderte

von Jahren auseinanderliegt, und welche wie mit einem Zauberschlag die verschiedensten geschichtlichen Erinnerungen wachrufen. So sehen wir aus dem Besitz des Prinzen Karl von Preußen die Rüstung Karl's V., aus dem Augsburger Domschatz den Vortraghelm und das Schwert desselben Kaisers. An den Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen werden wir durch einen merkwürdigen Wagen erinnert, in welchem jener Fürst zur Hochzeitsfeier mit Sibille von Cleve einherfuhr; zwanzig Jahre später war Johann Friedrich nach dem unglücklichen Ausgang der Schlacht bei Mühlberg der Gefangene Karl's V. Der Wagen befindet sich im Besitz des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha. Dieselbe Epoche wird uns durch die herrliche Silberbibliothek Albrecht's vergegenwärtigt, welcher auf den Rath Luther's das Ordensland Preußen in ein weltliches und erbliches Herzogthum verwandelte. Zu jener Silberbibliothek gehören aus dem Besitz der Königsberger Bibliothek mehrere Einbände, welche mit ihren wunderbaren Reliefs und Gravirungen wahre Meisterwerke sind; aus dem Besitz des Kronprinzen des deutschen Reiches gesellt sich hiezu das Gebetbuch Albrecht's. Entfernen wir uns von diesen Werken einige Schritte, um dabei einige Jahrhunderte zu überspringen, so treffen wir auf das Notenpult und den Schreibtisch Friedrich's des Großen, welchen der deutsche Kaiser ausstellen ließ. Auf diese Weise könnte noch Manches zu einer Wirkung auf Menschen zusammengestellt werden, welche sich gern von historischen Erinnerungen durchschauern lassen.

Andere Gruppen bilden sich von selbst, je nach der Liebhaberei verschiedener Generationen für dieses oder jenes Material und für den Formenkreis, welcher jedem Material entspricht. Ich erwähne nur die Elfenbeinschnitzereien des sechzehnten und siebzehnten und die Porzellangefäße und Porzellanfiguren des vorigen Jahrhunderts. Wieder andere Zusammenstellungen wären nach den Zwecken der ausgestellten Gegenstände möglich; man betrachte nur nacheinander die Kelche aus der karolingischen, romanischen und gothischen Epoche! Wir haben da eine ganze Geschichte der Kelchbildung vor uns. Ueberhaupt ist aus den verschiedensten Sammlungen eine solche Fülle auserlesener Schöpfungen vorhanden, daß man wahrhaftig zum Genießen und zum Lernen genug hat.

Sehr viele von diesen Werken muthen uns geradezu klassisch an; es haftet eben an ihnen das Hauptmerkmal der Classicität: ein unerschöpflicher Lebensinhalt in erschöpfender Form. Diese Charakteristik der Classicität scheint auf den ersten Augenblick einen Widerspruch in sich zu enthalten. Der Widerspruch aber löst sich auf, wenn wir bedenken, daß die erschöpfende Form ein Kunstwerk zu einem einheitlichen Ganzen macht, von welchem nichts hinweggenommen, zu welchem nichts hinzugethan werden kann. Es trägt in sich seinen Anfang und sein Ende; es trägt in sich die Frische der ursprünglichen Conception und die Meisterschaft und Freiheit der Vollendung. Mit einem solchen lebensvollen Werke, welches in sich fertig dasteht, wird man ebendeshalb nicht fertig; es bleibt ewig neu, es bleibt unerschöpflich, während das eigentlich Modische nur für eine kurze Zeit neu ist und dann ist man fertig damit; es bietet nichts für die Dauer, es ist auf immer veraltet. Damit soll nicht gesagt sein, daß das Moderne an sich schon mit dem Fluch des Modischen behaftet sein müsse. Der Ausdruck „modern" schillert freilich hinüber in das, was wir unter modisch verstehen. Aber wir haben im Gegensatz zum Zeitalter der Renaissance mit allen ihren Ausläufern keine andere Bezeichnung für unser Zeitalter, wenn wir es nicht Eisenbahnzeitalter oder das Zeitalter der Ausstellungen nennen wollen.

Wenn ich eingehender über die modernen Arbeiten mich auslasse, will ich versuchen, das, was an ihnen modern ist, hervorzuheben. Doch ergreife ich gleich jetzt die Gelegenheit,

Bürgerliche Wohnstube im Stil des 16. Jahrhunderts.
Entwurf von G. Seidl, ausgeführt von [illegible] Rathgeber in München.

mich für den Fall, daß mir mein Vorhaben nicht gelingen sollte, zu entschuldigen. Der Entschuldigungsgrund liegt in der Sache selbst; denn einen modernen Stil als einen selbständigen Stil besitzen wir noch gar nicht. Unsere Generation hat die moderne Antike, sie hat in verschiedenem Sinne den modernen Byzantinismus, sie hat die moderne Gothik, sie hat die moderne Renaissance; sie kommt vom Modernen durchaus nicht los, mögen sich ihre künstlerischen Vertreter auch noch so griechisch, byzantinisch, gothisch, barock oder zopfig vorkommen und geberden. Sollte nun in diesem Zwiespalt doch immer wieder der Versuch gemacht werden, das Moderne ganz abzustreifen, um mit abstraktem Purismus Werke des Hellenenthums, des Mittelalters, der Renaissance herzustellen, was man so Stilreinheit zu nennen beliebt? Das ist nicht der richtige Weg; auf jene Weise werden nur mehr oder weniger schwächliche Nachahmungen der vortrefflichen Werke der Vorzeit erzielt. Es würde hiermit das ursprüngliche Wesen der Nation und das ursprüngliche Wesen unseres Zeitalters zugleich abgestreift. Wir dürfen aber weder die Ursprünglichkeit der Nation noch die Ursprünglichkeit des Zeitalters, welche letztere kosmopolitischer Natur ist, verläugnen.

Wir müssen also einmal daran, das Moderne zu emancipiren, damit es für sich da sei, mit Einem Wort: wir müssen mit allen Kräften die Classicität des Modernen zu erreichen suchen; wir sollen nach der vollendeten Ausgestaltung der Ursprünglichkeit unseres Zeitalters streben, wie frühere Generationen das mit der Ursprünglichkeit ihrer Zeitalter gethan haben. In diesem Sinne sollen die Meisterwerke der Vorzeit, an welchen wir uns in unserer Ausstellung nicht satt sehen können, uns zu klassischen Vorbildern dienen. Ihre Vollendung soll uns keine Ruhe lassen; sie soll die künstlerische Gestaltungskraft aufstacheln, das Allereigenste unseres Zeitalters ebenfalls in vollendeter Form herauszuarbeiten.

Es ist natürlich nicht daran zu denken, aus der Fülle der vortrefflichsten Leistungen Werk für Werk herausgreifen und schildern zu wollen. Sie alle mit Worten anschaulich zu zeichnen und zu malen, wäre unmöglich. Es muß bei der Vergegenwärtigung von Ausstellungsgegenständen für den Leser ebenso verfahren werden, wie der Besucher der Ausstellung verfahren muß, wenn er von derselben etwas haben will. Ein Besucher, welcher Alles sehen will, sieht Alles und Nichts. Wenn ein anderer Besucher dagegen Einzelnes, was seiner Vortrefflichkeit wegen genau betrachtet werden sollte, sich tüchtig ansieht und einprägt, dann geht er bereichert von dannen. So wird den aufmerksamen Lesern nur dann eine Mittheilung über Ausstellungen etwas nützen können, wenn ihnen einzelne Werke als wirkliche Schöpfungen, als ein Born unerschöpflichen Lebens vorgeführt werden.

In Betracht käme bei solcher Vergegenwärtigung vor Allem die originelle Gliederung des Aufbaues, ferner das schon durch diese Gliederung bewirkte Spiel von Licht und Schatten, welchem gewöhnlich leider gar keine Aufmerksamkeit geschenkt wird, sodann die Benutzung der Farben und die Wahl der Ornamente und Figuren zur Hebung und Belebung der Gliederung.

Mancher wird sagen, es sei überhaupt ein überflüssiges und nutzloses Beginnen, ein für das Auge geschaffenes Werk mit den Mitteln des Wortes nacherschaffen zu wollen. Vielleicht wäre das in der That überflüssig und nutzlos, wenn das Formenverständniß, welches zur genußreichen Besichtigung und Beurtheilung kunstgewerblicher Schöpfungen unentbehrlich ist, schon in's Fleisch und Blut des deutschen Publikums übergegangen wäre. Aber wie traurig steht es mit diesem Formenverständniß! Wie

häufig hört man von sonst sehr gebildeten Personen mit der Stimme der vollständigsten Resignation den Ausspruch: „Ach was, ich halte mich doch lieber an die Gemälde; die kunstgewerblichen Gegenstände, mögen sie alt oder neu sein, wissen mir nichts zu sagen; ich habe gar keinen Genuß davon! Also fort von ihnen!" Andere wieder giebt es, welche nur den Reichthum an Edelsteinen bewundern, mit welchen Gefäße, Schmucksachen, Büchereinbände verziert sind; aber es fehlt ihnen der Sinn für den Reiz der Gefäßformen und für den Reiz, welchen die Edelsteine gerade dort, wo sie sitzen und blitzen, als bezaubernde Glieder eines harmonischen Ganzen haben. Wie läßt sich da helfen? Durch Abbildungen allein? Mit diesen weiß das Publikum ebensowenig anzufangen, wie mit den Originalen. Männer, welche mit großem Kostenaufwand entsprechende Werke herausgeben, wissen von der geringen Empfänglichkeit des deutschen Publikums ein Lied zu singen, aber kein lustiges. Es bleibt also zunächst nichts anderes übrig, als der Versuch, einzelne Meisterwerke mit Hilfe der Sprache vor den Augen des Lesers entstehen zu lassen, um das Formenverständniß und die Genußkraft zugleich zu wecken. Denn beide gehören zusammen. Das Formenverständniß und die Genußkraft sind Aneignungskräfte; sie beide sind Mittel, sich ein vorgeführtes Werk wahrhaft zu eigen zu machen.

Ich halte mich bei diesem Punkte länger auf, damit zu den Früchten der nationalen Ausstellung ein gereifteres Formenverständniß gezählt werden könne. Denn, wenn dieses nicht von Seiten der Nation dem Kunstgewerbe entgegengebracht wird, kann letzteres nicht recht gedeihen. Es muß aber dem Publikum das Formenverständniß erst anerzogen werden, und ich bin überzeugt, daß ich ein wirksames Mittel in Vorschlag bringe. Ich wenigstens habe bei so manchen Personen die Erfahrung gemacht, daß sie für ganze Reihen kunstgewerblicher Erzeugnisse, für welche sie vorher blind waren, das Auge bekamen, sobald ihnen an einem hervorragenden Werke gezeigt worden war, wie dessen Aufbau sich lebendig entwickelt und gliedert. Sie haben sehen gelernt, und wahrlich, das Sehen will auch gelernt sein. Darum wäre es rathsam, in den Werken, welche Abbildungen älterer kunstgewerblicher Erzeugnisse enthalten, das eine oder das andere hiefür besonders passende durch das Wort zu verdeutlichen. Diese nachträgliche Veranschaulichung eines vorhandenen Bildwerkes durch das Wort vergegenwärtigt ja auch nach vielen Seiten hin die Entstehungsweise desselben, weil ohne Zuhilfenahme der Sprache kein Menschenwerk für das Auge erfunden und geschaffen wird. Das mag parador klingen und doch ist es so. Denn ohne irgend welche Ueberlegung wird gewiß nichts erfunden und geschaffen. Die Ueberlegung aber ist ein Selbstgespräch über das, was man anfangen und wie man das anfangen will. Und dann liegt es ja auch noch in der Natur der Sprache, nicht allein auf den Sinn des Gehörs, sondern auch auf den Gesichtssinn zu wirken.

Wenn ich nun in Folgendem durch Worte die Nachzeichnung einer Schöpfung des sechzehnten Jahrhunderts versuche, kann ich mich auf einen der Größten desselben Jahrhunderts, auf Albrecht Dürer berufen, welcher in bestimmten Wörtern eine Vorzeichnung für die ausführende Hand entdeckte. In dem vierten Buch von der menschlichen Proportion giebt er eine Anweisung, wie man den menschlichen Körper biegen soll. Da heißt es:

„Nun thut weyter noth das man unterscheidlich und verstendlich von solchem biegen red | deshalb ist zu merken | Alles das zu solchem biegen gehört | unn notturfftig ist mit sunderm fleyß acht zu nemen | damit man ein yedlich ding künn biegen unnd stellen ernstlich oder lieblich | Dann zum ersten muß man ein gryme stellung brauchen | und zu der lieb ein freuntliche | Unnd darum was dem biegen zugehört und anhangt das

vernym recht in deinem gebrauch | Zu solchem merck dise sechs nachfolget underscheid | und nym diser wörter in allen biegen wol acht.

Diß sind die unterschyd {
Gebogen
Gekrümbt
Gewent
Gewunden
Gestreckt | Gekrüpfft
Und geschoben

Dise ob gemelte sechs wörter werden alle in einem Menschen gethon mehr oder minder, darnach er sich bewegt."

Solche und ähnliche Wörter, welche Namengebungen für Bewegungsformen sind, werden auch an den Schöpfungen des Kunstgewerbes „gethon". Zunächst will ich eine dieser Schöpfungen, einen gegossenen und ciselirten Prachtpokal aus vergoldetem Silber vor dem geistigen Auge des Lesers entstehen lassen. Derselbe stammt aus dem sechzehnten Jahrhundert und gehört zu den Herrlichkeiten der Schatzkammer in der Münchener Residenz.

Der nach oben gewölbte Fuß ist mit Ornamenten und mit emaillirten Knöpfen dazwischen geschmückt. Hierauf folgt eine stark eingezogene, glatt gehaltene Hohlkehle; in dieser kauern drei männliche Tragfiguren; sie stemmen sich mit ihren gekrümmten Rücken und ihren Flügeln an die einwärts gebogene Rückwand, während sich ihre Hände auf die zusammengerollten Voluten-Enden stützen, in welche ihre Leiber statt in Füße auslaufen. So wird die Hohlkehle zur Behausung dieser Figuren, in welcher der obere Theil das Dach, der untere den Fußboden bildet. Die drei bärtigen Männer, deren mit Bergknappenmützen bedeckte Köpfe über den Rand ihres Daches hervorragen, sind die personificirten Tragkräfte; sie repräsentiren mit ihren zusammengekrümmten Leibern die durch die Verengerung des Raumes nach der Axe zu versinnlichte Kraftconcentration, welche dem Bau den ersten Schub nach oben geben soll. Kurz, der Körper jedes Einzelnen ist die Bewegungsform der Hohlkehle in Person, welche letztere dadurch wieder ihren Zusammenhang mit dem unpersönlich Tektonischen markirt, daß sie in Voluten ausläuft. Auf der von diesen Figuren getragenen gewölbten Fläche, welche ihrer Form nach wie ein Nachspiel des Fußes und wie ein Vorspiel des Pokaldeckels aussieht, bemerken wir rundum Reliefdarstellungen aus dem Bergwerksleben. Man verfolgt, wie das Metall aus dem felsigen Innern der Erde gewonnen und in Hütten und an Brunnen bearbeitet wird. Die durch die Zeichnung der Figuren, der Hütte und der landschaftlichen Umgebung bedingten Erhebungen und Senkungen des Reliefs fixiren hier das außerordentlich mannigfaltige Spiel der Lichter und der Schatten, während an dem weitervortretenden Fuß dieselbe Fixirung durch das Relief der Ornamente hervorgerufen wird. Diese Festhaltung des Spieles der Lichter und der Schatten an den durch die Modellirung gegebenen Hebungen und Senkungen bildet einen wirksamen Gegensatz zu dem beweglichen Glanz der glatt gehaltenen Hohlkehle, welche von dem ornamentirten Fuß und von dessen mit Figuren geschmücktem Nachspiel in die Mitte genommen wird. Nun folgen wieder drei Stützen, welche in Löwenköpfen und Tatzen endigen; sie heben ein Tempelchen aufwärts, in dessen Rundnischen die Kardinaltugenden thronen. Die Halbkuppeln der Nischen sind im Innern muschelförmig, ihre Dächer sind mit Goldornamenten auf schwarzem Emailgrund geziert. Wo die Nischenwände nach außen zusammenstoßen, stehen Karyatiden, die Wände verbindend und trennend und zugleich die Richtung nach aufwärts accentuirend. Ueber

diesem Tempelchen schwillt der Knauf empor; seiner Form sich anschmiegend, bäumen sich weibliche Karyatiden, deren Arme sich so kreuzen, daß sie sich wechselseitig nach den Schenkeln langen, welche von Widderhörnern umspannt sind. Der Form des Knaufes folgend, beugen sich die Häupter und Beine zurück; in der unbequemen Stellung, in welcher die Weiber den Knauf umklammern, machen sie die grimme Geberde, von welcher Dürer in der oben angeführten Stelle spricht. In den Feldern zwischen den Weiberköpfen breiten Genien ihre Arme aus; jene Felder, deren Zeichnung durch die sich kreuzenden Arme und durch die unten sich nähernden Füße von je zwei Karyatiden gebildet wird, sind mit Köpfen, welche in Zierrathen stecken und nach oben und unten in Blätter auslaufen, bedeckt. Die ganze Raumausfüllung ist bewunderungswürdig. Ueber dem Knauf folgt ein stark ausladender Wulst mit prächtigen Köpfen, welche, wie aus dem Innern herauslugend, die Wendungen des Kreises von einer Seite zur anderen betonen; zwischen ihnen ist die Rundung von Widderköpfen, emaillirten Rosetten und Bandwerk belebt. Der Uebergang vom Wulst zu einer stark vortretenden, ein wenig geneigten Bildfläche, welche sich um den Bauch des Pokals herumzieht, wird wiederum durch eine glatt gehaltene Hohlkehle vermittelt, in welcher Faune kauern, um mit starken Armen die Wölbung zu stützen. Wir begegnen also hier demselben Wechsel wie unten am Fuß. Eine Modifikation erleidet das Spiel der Lichter und Schatten hier oben durch die Form des Wulstes und durch die wenig geneigte Stellung der Bildfläche, welche die Hohlkehle in die Mitte nehmen, während unten am Fuß zwei liegende Wölbungen durch die Hohlkehle getrennt und verbunden werden. Jenes breite Bildfeld ist mit Reliefdarstellungen aus der römischen Geschichte bedeckt; äußerst lebendig erscheint der Kampf des Mucius Scävola auf der Brücke. Die einzelnen Felder werden durch gehörnte Faune getrennt, deren Schulterblätter aus Voluten bestehen, die sich nach oben in eine nach innen sich zurückbiegende Fläche zurücklegen, und so die Klammern bilden für diese Fläche und jenes Bildfeld; denn diese nach innen sich zurückbiegende Fläche enthält die zu den Reliefdarstellungen aus der römischen Geschichte gehörenden Aufschriften in emaillirten Rähmchen. Darüber sehen wir abermals ein gegen das untere Bildfeld weiter zurücktretendes breites Feld mit den emaillirten Wappen der deutschen Fürsten; das den Rand des Pokals umkreisende Ornament gestaltet sich tempelartig. Ueber dem mit den Thaten des Herkules geschmückten Pokaldeckel erhebt sich ein von Säulen getragenes Rundtempelchen, in welchem David mit der Harfe thront, und über diesem Gebäude rundet sich die Erdkugel; das Meer ist grün, das Land golden. Den Schluß bildet nach Oben eine über der Erdkugel stürmisch dahinsprengende Reiterin. Ist sie ein Bild der flüchtigen Zeit?

Ich habe gerade diesen Pokal für eine genauere Schilderung ausgewählt, weil er durch seine Komposition uns vergegenwärtigt, wie das, was die Geister in dem Jahrhundert seiner Entstehung beschäftigte, auch in die Erzeugnisse des Kunstgewerbes überging. Der Pokal stammt aus dem Jahrhundert der Meistersänger, in welchem Einfälle, welche die Meister bei ihrem Dichten hatten, wohl auch die kunstgewerblichen Arbeiten beeinflußten; er stammt aus demselben Jahrhundert, in welchem die deutsche Volksphantasie die Faustsage erschuf, durch welche sich das Volk den unlöschbaren Durst nach der Enträthselung irdischer und himmlischer Geheimnisse und die Wiederbelebung des Alterthums auf seine Weise zurecht legte. Mit dieser Wiederbelebung wurde ja solcher Ernst gemacht, daß Faust die Menschen und Ungeheuer der homerischen Dichtung vor seinen Zuhörern leibhaftig erscheinen ließ. Der geschilderte Pokal erinnert an jene Geisterbewegung; unten

steigen wir in das geheimnißreiche Innere der Erde, die Darstellung der Gewinnung des Metalles ist wohl auch eine Anspielung auf das Material, aus welchem der Pokal sich aufbaut. Ganz oben haben wir dagegen die Außenfläche der Erde, deren Kugelgestalt damals noch etwas Wunderbares war; dazwischen finden wir die Verherrlichung des Alterthums und den König David, welchen die Meistersänger so hoch verehrten, und auch die allegorischen Figuren fehlen nicht, für welche jene Epoche so sehr eingenommen war.

Was ist die Nutzanwendung von alledem? Wie die Meister des sechzehnten Jahrhunderts vom Genius ihrer Zeit sich die Hand führen ließen, so müssen wir uns vom Genius unseres Jahrhunderts die Hand führen lassen.

Die Maler Johann Joest und Johann Stephan von Calcar.

Von J. A. Wolff.

Mit Illustrationen.

Die St. Nikolai-Pfarrkirche in dem niederrheinischen Städtchen Calcar enthält unter ihren höchst bedeutenden Schätzen aus allen Gebieten der bildenden Kunst auch eine beträchtliche Zahl ausgezeichneter Gemälde, welche bei augenfälliger Verwandtschaft mit der altniederländischen Darstellungsweise doch auch wieder so viel Eigenartiges, charakteristisch Unterschiedliches von jener zeigen, daß namhafte Kunstschriftsteller, ohne daß sie Künstlernamen nachzuweisen vermochten, zu der Annahme gelangt sind, es müsse daselbst um 1450—1510 eine besondere Schule geblüht haben.

Einen hervorragenden Platz in der Kunstgeschichte behauptet der Name „Johann von Calcar". Ueber die Personen, welchen dieser Name zukommt, herrscht jedoch viel Unklarheit, welche hauptsächlich daher rührt, daß man einerseits sowohl aus sachlichen, ihren Werken entnommenen Gründen, als auch aus Rücksicht auf die unlösbaren Widersprüche in den biographischen Daten, Bedenken trägt, den von Andr. Vesalius, G. Vasari und Karl van Mander erwähnten Calcarer Meister Johann mit dem Meister der Hochaltarflügel zu einer Person zu vereinigen, während man andererseits aus den gleichlautenden Vornamen auf die Identität der beiden Meister zu schließen sich vielfach hat verleiten lassen oder auch aus Unkenntniß und Mangel an Kritik sie häufig verwechselt hat.

Von vielen Seiten an mich ergangene Aufforderungen und Liebe zu meiner Vaterstadt haben mich veranlaßt, zum Zwecke der Aufhellung der in der Kunstgeschichte Calcar's herrschenden Dunkelheiten, insbesondere auch zur Lösung der obigen Kontroverse Nachsuchungen in dem hiesigen Stadt- und Kirchenarchive anzustellen. Ein beinahe achtjähriges Forschen hat mir einen überraschenden Reichthum urkundlicher Nachrichten zugeführt, welche hauptsächlich in bisher verborgenen Stadt-, Kirchen- und Bruderschaftsrechnungen, Stiftungsbriefen und sonstigen Dokumenten enthalten sind. Neben dieser quellenmäßigen Forschung habe ich Umschau gehalten über die kunsthistorische Literatur und die vorgefundenen, auf Calcar bezüglichen Mittheilungen, soweit sie mir beachtenswerth erschienen, registrirt und sorgsam gegen einander abgewogen. Mittelst des auf diesem Wege gewonnenen Materials werde ich in einer demnächst erscheinenden größeren Publikation den historischen Nachweis liefern, daß Calcar in der Zeit von 1446 bis 1520 eine hervorragende Stätte künstlerischen Schaffens gewesen, daß daselbst alle Zweige der bildenden Kunst gepflegt worden sind und eine ansehnliche Zahl von Künstlern bürgerlich ansässig und thätig waren: Baumeister, Bildhauer, Wand-, Tafel-, Glas- und Nadelmaler, Bildschnitzer, auch Orgelbauer. Neunzig jener Abhandlung beigegebene, von dem Hofphotographen Fr. Brandt, dem Herausgeber des bekannten Brüggemann-Albums, hergestellte Photographien in Großquartformat werden die interessantesten der hier befindlichen Kunstgegenstände zur Darstellung bringen. Im Nachfolgenden beschränke ich mich auf die Mittheilungen über die beiden Calcarer Maler Johann Joest oder Joesten und Johann Stephan oder Stevens.

I.

Johann Joest von Calcar.

Die Nachrichten über die Jugend- und Lehrzeit des Meisters Johann Joest sind sehr dürftig und unsicher. Wir sind in Bezug auf diese seine frühe Lebensperiode auf das, was der Volksmund erzählt, angewiesen. Ein Pfarrer der Calcarer Kirche hat gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts diese mündlichen Ueberlieferungen gesammelt und aufgezeichnet.

So läßt sich zunächst nicht mit historischer Gewißheit feststellen, wo die Wiege des Johann Joest gestanden hat. Noch ist die Tradition, welche der Stadt Calcar die Ehre vindicirt, der Geburtsort des Meisters zu sein, von keiner Seite angefochten worden. Wenn in der Stadtrechnung vom Jahre 1508 Johann der Maler im Vereine mit einem andern Künstler, dem Bildschnitzer Kerstken Christian, van Ryngenberch, als neu aufgenommener Bürger angeführt wird, wofür jeder einen blauen Gulden (1 blauer Gulden — 31 $\frac{1}{2}$ Stüber) gezahlt habe: so würde man aus dieser Angabe mit Unrecht folgern, daß Johann ein Angehöriger der Stadt seiner Geburt nach nicht gewesen sein könne. Denn nicht alle Einwohner waren als solche auch Bürger; viele waren durch Armuth gehindert, sich das Bürgerrecht zu erwerben; nicht wenige hielt aber auch davon der Umstand ab, daß die Bürger, die zwar manche Rechte und Vorzüge genossen, hinwiederum verpflichtet waren, die durch etwaige Wahl auf sie fallenden Ehrenämter zu übernehmen, die sehr zeitraubend waren, ohne besondere Vortheile zu bringen [1]. Mir scheint die spätere Aufnahme des Meisters als Bürger ganz in Uebereinstimmung mit der traditionellen Behauptung und eine Bestätigung letzterer zu sein, daß nämlich Johann von armen Eltern geboren sei, welche, wie gleichzeitig beigefügt wird, in der Nähe der Pfarrkirche wohnten.

1) S. Rechte und Privilegien der kaiserfreien Stadt Calcar.

Ueber das Geburtsjahr des Meisters habe ich in den vorgefundenen Dokumenten nirgends eine unmittelbare Angabe entdeckt. Doch bieten dieselben genügende Anhaltspunkte, um das Jahr mit ziemlicher Zuverlässigkeit feststellen zu können. In dem hiesigen Archive finden sich einige Verzeichnisse (schouw cedulen) von Calcarer Kriegern (Schutten), die an dem Feldzuge sich betheiligt haben, den im Jahre 1480 der Erzherzog Maximilian im Bunde mit dem Clevischen Herzoge Johann gegen die Statthalterin Katharina von Gelderland und ihren Verbündeten, den Bischof Heinrich von Münster, führte[1]. Unter diesen Kriegern, welche in dem vorgedachten Jahre die Stadt Wageningen belagerten, finden wir eine Anzahl Calcarer Künstler. Obwohl ihre Aufzählung von dem Thema unserer Beweisführung ein wenig ablenkt, kann ich mir denn noch dieselben namhaft anzuführen nicht versagen, damit der geneigte Leser einen flüchtigen Blick werfe auf das rege Kunstleben, welches um jene Zeit hier geherrscht hat. Es sind dort genannt: Arnt Arnold, Beldensnider (Bildschnitzer), der im Jahre 1483 oder 1484 seine Werkstätte von Calcar nach Zwolle, im Stifte Utrecht, verlegte, wo er im Jahre 1491 starb und welcher der Meister des in Eichenholz hergestellten „Christus am Grabe" und eines Altarschnitzwerkes für die hiesige Kirche ist, an dessen Vollendung er durch den Tod verhindert wurde; ferner Jan van Huyrden, Baumeister der nördlichen Seitenkapelle am Thurme ca. 1486; Johann Nederhoff, von dem das Deckengemälde der neuen Kapelle an der Südseite des Thurmes aus dem Jahre 1489 herstammt; Jan van Monster, Baumeister, der im Jahre 1489 den Chor des südlichen Seitenschiffes verlängerte; Meister Lodewich, von dem das Schnitzwerk im Schreine des Hochaltars (1498–1500) ist; Jan van Haldern, Schöpfer der Gruppen im Untersatze des Hochaltars (1498—1500); Heinrich Bernts, Meister des Chorgestühls und des Kronleuchters (1505—1511)[2], und endlich auch unser Johann Joest, der dreimal in den Krieg mit ausgezogen ist, zweimal als Heerespflichtiger, das dritte Mal als Stellvertreter eines Andern. Bei seinem erstmaligen, im Jahre 1480 erfolgten Auszuge dürfte er wohl dem zwanzigsten Lebensjahre nicht ferngestanden haben. Würde man diese Annahme gelten lassen, so würde sich 1460 als sein Geburtsjahr ergeben. In dieser Annahme werden wir bestärkt durch einen Blick auf das beigegebene Selbstporträt des Meisters, auf das wir noch zurückkommen werden, welches er um's Jahr 1505 gemalt hat. Dasselbe läßt ihn als einen Mann von 45 Jahren erscheinen. Solcher Wahrscheinlichkeitsgründe könnten wir noch mehrere vorführen, die zusammengenommen unsere vorstehende Combination aus dem Kreise der bloßen Hypothese zu einiger historischer Gewißheit erheben würden.

Die früheste Jugendzeit unseres Meisters ist in tiefes Dunkel gehüllt. Dürfen wir der mündlichen Ueberlieferung Glauben schenken, so war Johann der Sohn unbemittelter Eltern, welche ein Haus in der Nähe der hiesigen Pfarrkirche bewohnten. Er soll als Knabe etwas widerspänstigen und zu Neckereien aufgelegten Sinnes gewesen sein und auch in seinen spätern Jahren von diesem Fehler sich nicht ganz befreit haben, wie ihn auch die Noth, das Erbtheil von seinen Eltern über seine Jugendzeit hinaus, wohl weil er mit dem durch seine Arbeiten erworbenen Gelde nicht haushälterisch umzugehen verstanden, verfolgt zu haben scheint. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht folgende Anekdote. Während Johann mit der Bemalung der Flügel des Hochaltars und zwar mit der Darstellung der Händewaschung des Pilatus beschäftigt war, nöthigte ihn eines Tages der Hunger, in einen benachbarten Bäckerladen zu treten. Dort ließ er sich von der Frau des Hauses ein Brödchen (Micke) geben. Weil er jedoch kein Geld und die Frau nicht Lust hatte, ihm zu borgen, entriß sie ihm wieder hastig das verabreichte Brod. Johann wurde darüber so aufgebracht, daß ihm im ersten Augenblick die Sprache versagte; stumm ging er von dannen. Doch auf der Schwelle der Hausflur wandte er sich um und rief drohend der Frau zu: „Der Meister der Hochaltargemälde soll nicht für ein Brödchen gut genug sein! Warte, Weib, ich werde es dir entgelten! Die Nachwelt soll von deinem schimpflichen Benehmen zu erzählen wissen!" Fluchs begab er sich zur Staffelei und malte die Bäckersfrau zwischen die Juden, die falschen Ankläger des Heilandes. Nicht lange sollte dies unent

[1] J. J. Pontanus, Histor. Gelriae lib. X ad ann. 1480, pag. 571 und 572; Jan Schlichtenhorst, Geld. geschied., X boek, ad ann. 1480, p. 283.

[2] Vergl. die Rechnungen der Kirche, der Stadt und der Bruderschaft U. L. Frau aus jener Zeit.

deckt bleiben. Die Abkonterfeite, ganz außer sich über den ihr angethanen Schimpf, verklagte den Maler vor dem Bürgermeister und den Schöffen der Stadt. Zur Verantwortung gezogen, stellte sich der Meister äußerlich ganz verwundert über eine so sonderbare Anklage, und entgegnete spöttelnd, nicht die Bäckersfrau, sondern die Gattin des Pilatus, welche er im Traume geschaut, habe er unter die Juden versetzt; wenn jedoch die Züge von des Pilatus Frau mit denen der Klägerin eine so auffällige Aehnlichkeit zeigten, so sei das nicht seine Schuld. „Uebrigens," fügte er schalkhaft hinzu, „mag die Frau Klägerin den Beweis erbringen, daß mein Traumgesicht ein falsches Bild mir vorgespiegelt und sofort werde ich den Irrthum berichtigen." Die Klägerin wußte dagegen nichts vorzubringen, und eben so wenig konnten die Schöffen die Möglichkeit jener Behauptung bestreiten. So blieb denn das Bild. Die Kopfbedeckung der Frau ist die noch heute bei den älteren Frauen Calcar's gebräuchliche sogenannte Lagettmütze.

Wo und durch wen Johann in die Rudimente der Malerei eingeführt worden ist, darüber schweigen die vorhandenen Urkunden; doch dürfte es nicht wohl einem Widerspruche begegnen, wenn wir es für ausgemacht halten, daß er in seiner Geburtsstadt den ersten Unterricht im Zeichnen und Malen genossen hat. Denn es fehlte dort nicht an tüchtigen Malern, von welchen wir einige schon in den obigen Kriegerlisten aufgezählt haben, zu denen wir aber noch andere hinzuzufügen in der Lage sind. So fand ich u. A. in den Verzeichnissen neu aufgenommener Bürger vom J. 1446 Hector (Hectoir die maelre); in jenem von 1456 Heinrich von Heymerscheim. (Auf Pergament im Stadtarchiv.) In der Stadtrechnung vom J. 1450 ist des Malers Heinrich Nyelen gedacht, der an einem für das Rathhaus bestimmten Gemälde des Jüngsten Gerichts gearbeitet hatte.[1]) Ob das gegenwärtig im Rathhause befindliche Bild auch aus jener Zeit und gleichen Ursprungs ist, wollen wir an dieser Selle unerörtert lassen. Hier handelt es sich für uns allein darum, zu konstatiren, daß Johann in Calcar Gelegenheit hatte, sich als Schüler in die Vorhallen des Tempels der Kunst einführen zu lassen. Und wer möchte uns nicht beistimmen, wenn wir die Ansicht aussprechen, daß in der dortigen Atmosphäre, in welcher, wie in Alles belebender Frühlingsluft, die üppigsten Blüthen der Kunst zur Entfaltung gelangten, Johann den berauschenden Odem, den Hauch der glühenden Begeisterung für das Ideale eingesogen, welcher seine späteren herrlichen Schöpfungen durchweht, ja daß ohne die mächtige Anregung, die ihm dort geworden, das in ihm schlummernde Talent möglicherweise niemals zum Leben und und zur Bethätigung erwacht sein würde? Mit der vorstehenden Behauptung läßt sich das Urtheil des auf dem Gebiete der altniederländischen Kunstforschung rühmlichst bekannten James Weale sehr wohl vereinigen, daß Johann, der Meister der Hochaltargemälde in der Kirche zu Calcar, ganz entschieden ein Schüler der Harlemer Schule sei. Auch für uns steht es außer Zweifel, daß Johann seine spätere Ausbildung in jener berühmten Schule gefunden hat. Wann er sich nach Harlem gewandt, wissen wir nicht mit Bestimmtheit zu sagen; doch scheint es, daß er erst im J. 1505, also in seinem 45. Lebensjahre, von dort nach Calcar zurückgekehrt ist; hiefür spricht der Umstand, daß in diesem Jahre der Vorstand der Bruderschaft U. L. Frau, welcher ihn in Beschäftigung nahm, für ihn in Calcar eine Wohnung miethete.

Waren wir bei den vorstehenden Auseinandersetzungen mehr oder weniger ausschließlich auf die lokalen Traditionen angewiesen und ließ sich in Folge dessen Manches nur vermuthungs- oder bedingungsweise hinstellen, so bieten wir dagegen in den nachfolgenden Mittheilungen urkundlich verbürgte Thatsachen, welche über die hiesige Thätigkeit des Meisters Johann ein helles Licht verbreiten und überdies von nicht geringem kulturhistorischen Interesse sind. Die hochwichtigen Quellen ließ mich ein glücklicher Zufall in einem alten Schranke entdecken, der seither unbeachtet in dem über der südlichen Eingangshalle der Pfarrkirche gelegenen Lokale gestanden hatte. Dort fand ich unter vielen Armen-, Waisen-, Kirchen- und Stadtrechnungen auch zahlreiche Bruderschaftsrechnungen U. L. Frau, insbesondere die von 1505—1509; ferner die Stadtrechnung vom J. 1508 und die mehrgedachten Zettel, auf welchen die Calcarer verzeichnet stehen, die im J. 1480 in den Krieg gezogen sind.

Den staunenswerthen Reichthum an Werken der Kunst, welchen die hiesige Pfarrkirche be-

1) S. Beleg 1.

sitzt, hat sie hauptsächlich der im J. 1318 gestifteten Bruderschaft U. L. Frau zu verdanken[1]. Dieselbe hat für die Ausstattung der Kirche mit Altären, Bilderschmuck, Chorbüchern, Missalien, Paramenten, Glocken, Orgeln u. s. w. mehr gethan, als irgend ein anderer Verein oder auch die Kirchenfabrik. Aus ihren Mitteln sind die für jene Zeit immensen Kosten des viel bewunderten, als Schnitzwerk einzig dastehenden Hochaltars wie auch des Siebenschmerzenaltars und des Altars zu den sieben Freuden Mariä gedeckt worden[2]. Ersterer wurde im J. 1500 vollendet und vorläufig mit unbemalten Thüren versehen. Vier Jahre darauf beschloß der Vorstand der gedachten Bruderschaft, mit den inzwischen gemachten Ersparnissen die Thüren bemalen zu lassen. Er übertrug diese Arbeit dem Calcarer Maler Meister Matthaeus. Die Flügel wurden abgenommen und in das nahe bei Calcar gelegene Ursulinerkloster Vredendael oder in gen Vreden (Friedenthal) gebracht[3]. Es unterblieb jedoch die Arbeit aus nicht angegebenen Gründen; wahrscheinlich ist, daß Matthaeus für jenen Auftrag nicht tüchtig genug befunden wurde und seine ersten Versuche nicht befriedigt haben, wohl auch, daß mittlerweile die Aussicht sich eröffnet hatte, einen bewährteren Meister zu berufen, der auch in der That, wie wir gleich sehen werden, nicht lange auf sich warten ließ. Genug, von Matthaeus ist nicht weiter die Rede; wohl aber wird erwähnt, daß der Prior des genannten Klosters, der für Matthaeus die Entwürfe (patronen) zu seinen Malereien geliefert hatte, dafür 4 Gulden 5 Stüber[4] ausgezahlt erhalten hat[5]. Da mit einem Male erscheint Johann auf dem Schauplatze. Der Vorstand der Bruderschaft, bestehend aus dem Bürgermeister als Dekan derselben, den beiden Provisoren und andern hervorragenden Mitgliedern, schlossen im J. 1505 mit ihm bezüglich der Bemalung der Thüren einen Vertrag. So ehrenvoll, wie für Johann dieser Auftrag war, weil er Zeugniß gab von dem großen Vertrauen, welches man in seine Kunst setzte, so willkommen mag er ihm auch gewesen sein, da er ihm die Gelegenheit bot, zum Schmucke und zur Verherrlichung seiner Vaterstadt den Pinsel zu ergreifen, zur Erhöhung des Glanzes des unvergleichlichen Altarschnitzwerkes seinerseits beizutragen. Groß dürfte aber auch die Freude der Calcarer gewesen sein, als der talentvolle, bewährte Meister dem an ihn ergangenen Rufe bereitwillig Folge leistete. An demselben Tage, da das Uebereinkommen getroffen war, findet in dem vornehmsten Weinhause zu Calcar bei Peter van Ryseren ein Bankett statt, bei welchem der Vorstand der Bruderschaft durch 25 Maaß Wein à 3 Stüber betheiligt war[6]. Später hatte Meister Johann den Dekan der Bruderschaft und gleichzeitigen Bürgermeister nebst den Provisoren und mehreren Andern zu Gast; auf Kosten der Fraternität wurden zu diesem Gelage 8 Maaß Wein geliefert, welche im Ausgaberegister mit 1 Gulden 4 Stüber verrechnet sind[7].

Johann ging sofort an die ihm übertragene Arbeit und scheint dieselbe auch mit Lust und Eifer und zur Zufriedenheit der Auftraggeber gefördert zu haben, denn er empfing noch in demselben Jahre von dem Provisor Lyeffert Kuypers wiederholte beträchtliche Abschlagszahlungen, zuerst 97 Gulden $2\frac{1}{2}$ Stüber, bald darauf noch einmal 111 Gulden $6\frac{1}{2}$ Stüber[8]. Auch zahlte man für ihn die Hausmiethe von diesem Jahre mit 3 Gulden 3 Stüber[9]. Im J. 1506 empfing Johann von dem Provisor Lambert Koedoit wiederum 49 Gulden 13 Stüber[10]. (Diese Notiz lautet in buchstäblicher Uebersetzung: Item den Meister Johann Joesten betreffend, demselben, bezüglich dessen, was ich ihm vorher gegeben habe und berechnet ist, noch gegeben 49 Gulden 13 Stüber. — Sonst wird er im Nominativ Joest genannt.) Wie viel der Meister im J. 1507 erhielt, wissen wir nicht, weil die Hauptrechnung von diesem Jahre leider fehlt. Sehr wichtig ist die Rechnung vom J. 1508, aufgestellt von Jorden (Gordianus) in gen Ayen, der zufolge dem Meister zunächst der noch rückständige Betrag von 125 Horn'schen Gulden à 22 Stüber für die Thürgemälde des Hochaltars und ferner 8 Horn'sche Gulden für einen ihm versprochenen Rock (tabbert) im Ganzen mit 146 Kirchengulden 6 Stüber ausgefolgt ist. An derselben Stelle erfahren wir auch, daß in diesem Jahre sowohl die bemalten Flügel als auch die unbemalten

1) Zwei Kopien der interessanten Stiftungsurkunde aus dem 15. Jahrhunderte, in latein. Sprache, ruhen im Kirchenarchiv.

2) S. die Rechnungen dieser Bruderschaft aus den J. 1487—1519.

3) S. Beleg 2. — 4) 1 Kirchengulden damals = 20 Stüber. — 5) S. Beleg 3. — 6) S. Beleg 4. — 7) S. Beleg 5. — 8) S. Beleg 6. — 9) S. Beleg 7. — 10) S. Beleg 8.

Schutzthüren des Hochaltars aufgehängt wurden [1]). Außer jenen vier Flügeln waren noch zwei Schiebthüren, welche zur Deckung der Gruppen im Untersatze des Altarschreines dienten, dem Meister zur Bemalung übergeben, für welche Arbeit er die vertragsmäßige Summe von 45 Goldgulden oder 115 Kirchengulden 10 Stüber erhielt, während seinen Gehülfen (Knechten) ein Trinkgeld von 5 Horn'schen Gulden gewährt wurde [2]). Beiläufig wollen wir bemerken, daß diese Schiebthüren spurlos verschwunden sind. Nach Ausweis der Kirchenrechnung vom J. 1676 waren die Schiebthüren (schueben, auch fuet genannt) damals noch vorhanden, aber sehr beschädigt, indem die auf Kreidegrund aufgetragenen Farben sich vielfach abgeblättert hatten; sie wurden um jene Zeit einem Maler Namens Bartholomaeus Ikens zur „Renovirung und Illuminirung" gegen eine Vergütung von 18 Dalern übergeben [3]).

Der Gesammtbetrag, welchen Meister Johann für seine Hochaltargemälde erhalten hat, läßt sich wegen der Unvollständigkeit der Rechnungen nur annähernd bestimmen. Aus den verschiedentlichen Zahlungen, welche in den uns vorliegenden Bruderschaftsrechnungen verzeichnet stehen, läßt sich eine Summe von 519 Kirchengulden 18 Stübern herausrechnen. Aus dieser Angabe möchte sich aber eine Schlußfolgerung auf den Gesammtbetrag des Honorars nicht machen lassen. Weit eher könnte man aus dem uns bekannten Betrage, welchen er für die nur außenseitig bemalten beiden Schiebthüren, die vermuthlich nur zwei Darstellungen enthielten, empfing, einen Schluß ziehen auf die geleistete vollständige Zahlung für die 20 Felder oder Darstellungen, welche die oberen beiden großen und beiden kleinen Thüren schmücken. Für die beiden erstgenannten Gemälde, deren jedes etwa um ein Viertel größer war, als die einzelnen letzteren zwanzig Bilder, wurden ihm ausweislich der Rechnung 115 Kirchengulden 10 Stüber oder 45 Goldgulden ausgezahlt. Wir dürfen wohl annehmen, daß die ebenso bemittelte wie kunst- und opfersinnige Bruderschaft dem Meister seine Bilder ihrem hohen Kunstwerthe entsprechend honorirt habe und er dürfte, nach Maßgabe des Betrages für die beiden obigen Bilder, für jede der letzteren zwanzig Darstellungen oder Felder ca. 50 Kirchengulden und sonach nicht unter 1000 Gulden à 20 Stüber erhalten haben. Da der Stüber nachweislich in Calcar damals einen Werth von 60 Pfennigen oder 30 Kreuzer österr. W. hatte, so repräsentirt dieser Betrag einen Werth von 4000 Thalern, eine für jene Zeit höchst respektable Summe.

Meister Johann hatte die ihm übertragenen Arbeiten im J. 1508 vollendet und kehrte nun aller Wahrscheinlichkeit nach zurück nach dem ihm lieb gewordenen Harlem, wo er den Rest seines Lebens zugebracht zu haben scheint, unermüdet schaffend im Dienste der Kunst. Aus einer Kirchen- und Stadtrechnung von Harlem erfahren wir, daß Meister Johann im J. 1515 in der dortigen Kathedrale St. Bavo das Standbild des h. Willibordus und Chorpfeiler bemalt hat und daß er daselbst im J. 1519 gestorben ist im Alter von etwa 59 Jahren. Wie hoch der Meister dort in Ehren gestanden, ergiebt sich daraus, daß seine Leiche in der Kathedrale beigesetzt wurde [4]).

In der Calcarer Kirchenrechnung vom J. 1528 findet sich die Notiz, daß einem Maler Johann die Vergoldung des Knopfes und Wetterhahnes auf dem Thurme der Nikolai-Pfarrkirche gegen eine Vergütung von 8 Gulden 2 Albus (1 Gulden = 26 Albus oder 52 Stüber) übertragen worden sei. Der hier in Frage kommende Maler Johann ist selbstverständlich nicht unser Meister Johann Joest, der, wie sich aus der obigen Angabe ergiebt, bereits verstorben war; vielmehr dürfte sich jene Notiz auf den jüngern um jene Zeit etwa in seinem achtzehnten Lebensjahre stehenden Johann von Calcar beziehen, auf den wir später zurückkommen werden.

Ein näheres Eingehen auf die Gemälde der auf beiden Seiten bemalten Hochaltarflügel, welche Zeugniß ablegen ebenso sehr von des Meisters künstlerischem Talent und schöpferischer Kraft, wie von seinem staunenswerthen Fleiße müssen wir uns dieses Mal versagen und bemerken nur, daß die 20 Haupt- und die 10 Nebendarstellungen die Summe von 216 Figuren enthalten.[5]) Zum Schlusse möchten wir nur noch mittelst einiger Worte auf die äußere Erscheinung

1) S. Beleg 9. — 2) S. Beleg 10. 3) S. Beleg 11. 4) S. Beleg 12.

5) Wir geben nebenstehend das Schema der Eintheilung des Altars bei geschlossenen Flügeln. Das Schema der Eintheilung bei offenen Flügeln, sowie einen Holzschnitt nach der Verkündigung (No. 1 der äußeren Flügel) werden wir im nächsten Hefte folgen lassen. Anm. d. Red.

des Johann hinweisen, wie sie in dem Selbstporträt, nach welchem wir eine ganz genaue Zeichnung bieten, zur Darstellung gebracht ist. Auf einem Flügel des Hochaltars neben dem oben erwähnten Bilde der Händewaschung des Pilatus befindet sich ein Ecce-homo-Gemälde, auf welchem seitwärts eine Figur zur Darstellung gebracht ist, bei welcher in Haltung, Tracht und Ausdruck der Künstler-Typus auf das Augenscheinlichste hervortritt. Diese Figur ist von jeher für das Selbstbildniß des Meisters Johann Joest gehalten worden. Er trägt einen bis unter die Kniee herabhängenden schwarzen Ueberrock, der mit feinem, weißem Pelzwerk gefüttert ist. Die schwarzen Beinkleider schließen eng und faltenlos an; die Schuhe gleichen unsern Pantoffeln. Das schöne rothe Barett ist vorn mit einer Krempe, hinten mit einer Klappe und mit einer in der Mitte um einen Knopf geschlungenen Schnur versehen. Sein langes, gelblich blondes Haar wallt bis auf die Schultern herab. Mit dem Oval des Gesichts harmonirt die ziemlich lange,

Schema des Hochaltars bei geschlossenen Thüren:

2. [illegible] 3. [illegible]	2 3	5 6	5. Johannes auf Patmos. 6. Die Sibylle und Kaiser Octavian
	1 Die Verkündigung.	2 Die Geburt Christi	
7 Beschneidung Christi.	8 Anbetung der Weisen.	Erschaffung. Sündenfall. Austreibung. 9 Darstellung im Tempel.	10 Der zwölfjährige Christus im Tempel.
12 [illegible] 11 Taufe Christi.	13 Verklärung Christi.	14 Christus am Jacobsbrunnen.	Rathhaus. Hospital. Thor von Calcar. 15 Auferweckung des Lazarus.
Einzug in Jerusalem. (Sculptur.)	Die Passafeier. (Sculptur.)	Die Fußwaschung. (Sculptur.)	

Der Altar enthält innen und außen im Ganzen 55 Darstellungen, 30 gemalte und 25 geschnitzte, von denen vier, der Judaskuß, Christus in der Vorhölle, Auferstehung und Himmelfahrt, zweimal, einmal gemalt und einmal geschnitzt, vorkommen.

in der Mitte etwas gebogene Nase. Der offene, gedankenvolle Blick seiner großen, dunkelblauen Augen, die markirten Züge, vorzüglich um den Mund, verrathen eine entschiedene Natur. Der Gesammtausdruck seines hagern Gesichts bekundet einen Mann von Geist und Energie. Sein Wuchs ist schlank, die Größe seiner Gestalt geht über das gewöhnliche Maß hinaus. Seinem Alter nach erscheint er als in der Mitte der Vierzig stehend.

Belege.

1) Inden Jair onss Heeren dusent vierhondert ind vyftich. Id vytgheven Derick krallekens Rentmeisters mit Consent ind ontheit Henricks vanden Birgel Burgermeisters, Riquyn verwer ind Henrick kelwalt Scepenen ind Raide ind Johan koisen Rait.

Item Henrick nyelen gegeuen tot vollest den gemaelder tafeln int Raithuis, dair id ordel Gads op gemaelt steet, ij (= $1^1/_2$) Rynsche gulden facit xix schill. 1 denaer, 11 vyringh.

Aus den Rechnungen U. L. Frau in den Jahren 1505, 1506, 1508 und 1509.

Rekenynge ind bewys myns Lieffert [Livinus] Kuypers provisoer van vnser Lieuwer vrowen Bruederschap bynnen Kalker van alsulcken tynss Renthen ind verfall As die vurg. Bruederschap bynnen ind bayten Kalker gehadt heft vanden Jair xv^{c} ind vyff vp Meydach Aingainde, ind vitgainde opten seluen dach Anno xv^{c} ind Sess. — Den gold. gulden ad xlii stuuer. Den alden schildt vor 1½ sulcken gulden. Den marck ad xxiiii stuuer, ind soe voirt den schilling ind den denaer darnae ind Reducier soe all myn opboeren ind vitgeuen tot currente gulden ad xx stuuer. — — Uitgeuen ind bewyss.

2) Item Soe men die doeren vander Taeffell vpt hoege Altair an Meister Matheus verdinght heft to maelen, dairaff to gaitz pennynck iii½ kromstert. Johann Nederhoff ind Albert pelser dairaff af to nemen gegeuen xiiii stuúer, vor Tau ind Negele die doeren opten waegen to vestigen iii stuw., verdain doemen die doeren oploet xx stuw. ind wilhem vander wyer dairaff to vueren ingen vreden xxv stuwer fac. iii guld. ii stuv. ii k^{o}. — (1505)

Giorgio Vasari, Le vite de piu eccellenti architetti pittori et scultori. Zweite Ausgabe 1568. Schlußkapitel: „di diversi artefici fiammenghi": Conobbi ancora in Napoli, e fu mio amicissimo, l'anno 1545, Giovanni di Calker, pittore fiammingo molto raro e tanto pratico nella maniera d'Italia, che le sue opere non erano conosciute per mano di fiammingo; ma costui morì giovane in Napoli, mentre si sperava gran cose di lui: il quale disegnò la sua notomia al Vessalio.

3) Opboeren myns Lambert Koedoitz provisoer van onser lieuer vrouwen Bruederschap. Aingainde op Meydach Anno xv^{c} ind Sess, uitgainde optenseluen dach Anno xv^{c} ind Seuen, den gulden ad xx stuuer. (1506.)

Uitgeuen ind bewyss.

Item den Prior ingen vrede vanden patronen der Taeffelen (ex^{te}) ex parte Meister Matheus iiii guld. v stuuer.

4) Item doemen die taeffel verdinchte tmalen an Meister Johan, doe verdain in Peters huyss van Ryseren — iii guld. xvii stüuer i krumstert. (1505.)

5) Item Soe Meister Jan Joest die Taeffel angenamen heft to maelen ind Borgermeister mitten provisoeren ind meranderen to gast had, heft men den wyn betalt tot acht quart gehalt in Thoems Stickers huyss, die quart iii stuuer facit I guld. iiii stuuer. (1505.) Der Familienname Joest, Joost, Joosten, Joests ist eine Abkürzung Jodocus. — St. Jodocus, Patron der Feldfrüchte, gegen den Brand im Getreide, ein vormals im Clevischen beliebter Heiliger. Sein Standbild wurde zu Calcar jährlich in der Prozession umgetragen.

6) Item hyerentiende soe heb ick an Meister Johan Joest vorsc. op syn verdienst voir ind nae betalt, dair die Summa af beloept xciij (92½) hornss. gulden ad xxi stuw. facit xcvii guld. ii½ stuw. (1505.)

Item Meister Johan den mailre gegeuen teinderen xcvii guld. iij stuw., die ich gerekent heb noch hondert xi guld. vij stuw. facit — i^{c} xi guld. vij stuw. — (1505)

7) Item die Weduwe Gerits vanden Bergel z. vanden huyss dair die mailre in woent iii hornss. guld. ad xxi stuuer facit — iii guld. iii stuuer. (1505)

8) Item hyerentienden Meister Johan Joesten gegeuen tienden dat ick oen voir gegeuen heb ind gerekent is — xlix guld. viii stuuer. (1506).

9) Rekenynge ind Bewyss myns Jorden [Jordanus] inger Aeyen provisoer van onss lieuwer vrouwen Thynss binnen ind buytten Calker gelegen. Aingaende vp Meydach Anno xv^{c} ind Acht ind wedervmb uitgaende vp Meyauont Anno xv^{c} ind Negen den gulden gerekent ad xlvi stuuer den Schillinck of buddreger ad iij stuuer, ilckem marck ad xii Schill., den denair ad viij groet ind maken die xii denairen enen Schillinck.

Item heftmen myt Consent Sburgermeisters myt syn geseillen vpgenomen van vrouw Putten dat men Meister Jan die moilre sculdich wass c horn. gulden ad xxii stuuer facit xlvii guld. xxviii stuw. Vitgeuen.

Item meister Jan die moilre vanden doeren gegeuen men hem noch sculdich was cxxv horns. guld. ind voir synen tabbert, die hem gelaifft was viii horns. guld., den guld. ad xxii stuw. fac. lxiii guld. xxviii stuw. (1 Gulden = 46 Stüb.)

Item heftmen die doeren anden hoegen altair laiten hangen gemailt ind ongemailt hebn dairan verdient Ailbert Grilss ind Henrick van Dinstlaken itlich xviii stuuer, ind hebn dair toe geholpen doertcken ind Ruethert verdient iiii stuuer facit xl stuuer.

Item heftmen totten taeffelen dair dese doeren vprusten vur naegell totten geheynghen v stuuer, vur ii yseren wollekens ii stuw., voir dat yteren vpten taeffelen viii stuw. ind wegen die Carbelen, dair die doeren vp rusten ij^{c} v ℔ (155 ℔) itlich pont iii stuw. ind een yseren tuschen der taeffelen achter ind der mueren weicht lxxi ℔ itlicher ℔ iiii krumsterten facit — xii guld. xxii stuw. xxiiii groit.

Item meister Arnt die moilre die Carbeelen dair die doeren vanden taeffelen vprusten Roet geverwt dairmen hem ind syn huyssfrouw vur in die Bruederschap gesat heft.

10) Item Soe men Meister Jan den fuet anverdingt had vanden taeffelen, desmen myt oen verdragen was by den Burgermeister ind syn gesellen vur xlv goltgulden, den gulden ad xxviii brabantz stuuer, den stuuer ad vj krumst. ind heftmen den knechten vanden taeffelen ind fuet to Drinckgelt gegeuen tsamen v horns. gulden, den gulden ad xxii stuw. fac. lii guld. xxviii stuuer.

Item soe den ffuet to reeten was, heftmen ii lassen dair ingesat ind gelympt dair van gegeuen viii stuuer ind dair toe een gardynss Ruede laiten maken kosten xv stuuer, an Ryngen ii stuw., dair toe gehad xi ellen swartz duex die ell iiii stuw., dair van tmaken gegeuen iiii stuuer facit 1 guld. xxvii stuw.

Aus der Rechnung der Nikolai-Pfarrkirche vom J. 1676. Dietherich Schoening, Kirchmeister.

11) Ausgabe. Dem Schildener Bartholomeo Itens vmb die Schuben des hohen Altairs, dauon die Farbe abgefallen wehre weder zu renoviren oder zu illuminiren — 18 Taler. [d. 22. Aug. 1676. –]

12) Geschiedkundige aantekeningen over Haarlemsche Schilders enz. door Dr. A. van der Willigen. Haarlem 1866:

Seite 53. A⁰ 1515. Item besteet jan joosten scylder te voeren synt wilbort myt die pellaern te samen om xx rs. gl. [Statt voeren kommt in den dortigen Rechnungen auch vor: voerwen, voernwen; es steht fur verwen = koloriren = bemalen. – S. Plaatsbeschryving der S. Bavo-Kerk te Haarlem 1875, von J. J. Graaf, Bischöfl. Sekretair und Konservator 2c., pag. 10, 78, 83. — In dieser interessanten Beschreibung findet man S. 72 83 auch nachgewiesen, daß die Chorpfeiler (pellaern = pilaren = piliers = columnae) bemalt waren.]

Seite 54. A⁰ 1519. Item jan joosten schylder is begraven in de kerck, dat opdoen van syn graff xx st.

Seite 55. A⁰ 1519. Jan Joestz seilder overleden.

(Schluß folgt.)

Eine Erkenntnißtheorie.

Wenn ein Schriftsteller seinen Leser zwingt, sein Buch zum zweiten Male zu lesen, und der Zwang besteht in dem Genuß, den er ihm bereitet hat, so wird der Leser seinem Führer nur dankbar sein. Erzwingt aber der Schriftsteller eine zweite Lesung dadurch, daß er das lösende Wort, welches seine ganze Auffassung überhaupt erst verständlich macht, an das Ende seines Buches stellt, nachdem er längst die Konsequenzen unter der Hinweisung gezogen hat, daß er jetzt den eigentlichen Grund noch nicht sagen könne, so wird freilich der Leser, um dem unbehaglichen Gefühl, auf's Gerathewohl geglaubt haben zu müssen, wo er die Möglichkeit einer Prüfung erwartet hatte, zu entgehen, zum zweiten Male zu dem Buche greifen — dankbar aber wird er dem Schreiber desselben nicht sein. So hätte auch Fiedler*) seinen Lesern einen großen Gefallen gethan, nebenbei aber auch sich und seiner Arbeit selbst, wenn er seine Grundauffassung von der Kunst, welche seine Urtheile wenigstens begreiflich macht, statt auf die vorletzte Seite zu stellen, zu Anfang vorgebracht hätte. Er zieht es aber vor, von einem allgemeinen Satz auszugehen, den man in seiner Allgemeinheit vielleicht zugeben könnte, aus dem aber Folgerungen nicht eher gezogen werden durften, als bis seine Giltigkeit für das specielle Gebiet anerkannt und nachgewiesen war, für welches er hier verwendet werden sollte.

Es ist freilich wahr, daß „die Beurtheilung eines Kunstwerkes, als eines Erzeugnisses menschlicher Kraft, von andern Voraussetzungen ausgehen muß als die Erklärung, die Beurtheilung eines Naturproduktes" (S. 1), obgleich nicht übersehen werden darf, daß die menschliche

*) Ueber die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst. Von Conrad Fiedler. Leipzig. Hirzel. 1876. 8. 74 S.

kraft doch auch wieder „Naturprodukt" ist und daß in einem höheren Sinne auch das Kunstwerk als ein Naturprodukt zu betrachten ist. Während aber die, sei es bewußt, sei es unbewußt, schaffende Naturkraft uns als eine Einheit mit gleichbleibender Wirkung entgegentritt, da sie immer ein und dieselbe ist, zersplittert sie sich, bevor das Kunstwerk geschaffen werden kann, in die unzählbaren Individuen, welche den nächsten Boden für das Kunstwerk abgeben. Auch hier sind die Wirkungen nothwendig; uns aber, die wir die Beweggründe der Individuen unmöglich vollständig erforschen können, uns erscheinen sie, im Gegensatz zu den Schöpfungen der Natur, als Aeußerungen einer Willkür, welche ihre eigenen Gesetze, ihre eigenen Ziele verfolgt und daher auch einer eigenthümlichen Beurtheilung bedarf. Nach Fiedler's Auffassung darf diese eigenthümliche Beurtheilung sich nur auf das beziehen, was den Kunstwerken in Folge des ihnen „nach der Absicht ihres Urhebers" eigenthümlichen Zweckes „wesentlich" ist. Jede andere Art der Betrachtung treffe eben nicht das Wesentliche der Sache. Aber, dies vorerst zugegeben, ist denn deshalb nun auch jede Beurtheilungsart verwerflich, welche nicht gerade dies „Wesentliche" zu erkennen strebt? Tritt uns das Kunstwerk stets nur in seiner „wesentlichen" Bedeutung entgegen und gewinnt es nicht vielmehr dadurch, daß es in unser Leben eintritt, auch noch andere Bedeutungen für uns, die vielleicht nicht seinen wesentlichen Gehalt betreffen, aber darum nicht von geringem Werthe für uns sind? Wenn eine Statue, ein Bild uns einen Aufschluß über die Kultur einer früheren Zeit geben kann, dürfen wir es nicht zur Enthüllung dieses Aufschlusses verwenden, weil es der Künstler allerdings zu diesem Zwecke nicht geschaffen hat? Wenn es uns den Fortgang in der Kunstgeschichte klar legt, dürfen wir es nicht geschichtlich betrachten, trotzdem der Künstler keine Geschichte mit ihm hat machen wollen? Sollen wirklich alle die Standpunkte des Aesthetikers, des Kunstkenners, des Kunstforschers, des Geschichtsforschers, des Philosophen so einfach nur verwerflich sein? Ja, wenn jeder dieser Fachmänner an das Kunstwerk mit der Prätention heranträte, daß seine Disciplin es ganz und nach allen seinen Seiten zu erfassen verstände oder daß nur seine Disciplin das vermöchte — „wie das denn wohl zu Zeiten kommen mag", wenn z. B. ein Archäologe naiv genug ist zu glauben, er habe die Bedeutung eines Vasenbildes oder einer Statue erkannt, wenn er ihnen ihren Platz in der „Klasse" angewiesen hat, zu welcher sie gehört, und wenn er keine Ahnung davon hat, daß die Antike nebenbei auch noch Kunstwerk ist. Aber immerhin ist das selten genug, so selten, daß in einer Untersuchung über die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst nur nebenbei von einer solchen Verkennung geredet zu werden brauchte, nicht aber so, als ob alle diese Betrachtungsarten in dieser Beschränktheit befangen wären und nicht innerhalb ihrer Grenzen ihre vollgiltige Berechtigung hätten.

Diese verkehrten Konsequenzen werden nun aber gezogen, ohne daß wir irgendwie darüber aufgeklärt wären, was denn nun das „Wesentliche" der Kunst sei. Und doch wird unsere Zustimmung zu diesen Konsequenzen ganz allein davon abhängen, ob wir mit der Auffassung dieses Wesentlichen einverstanden sein können oder nicht. Im Laufe der Untersuchung tritt es nach und nach heraus; klar aber und mit verständlicher Kürze wird es erst auf der vorletzten Seite ausgesprochen: „Der künstlerische Trieb ist ein Erkenntnißtrieb, die künstlerische Thätigkeit eine Operation des Erkenntnißvermögens, das künstlerische Resultat ein Erkenntnißresultat." Wir waren bisher freilich der Meinung, die Kunst sei Kunst — sie ist es aber nicht: sie ist Erkenntniß. Und das kommt so: „Zwei Hauptarten menschlichen Interesses an den Erscheinungen gehen zwar von der Anschauung aus, setzen sich ihr aber sehr bald entgegen." Die eine ist die Empfindung, die „unabhängig von der Anschauung nicht gedacht werden kann." Aber sie läßt uns keineswegs „einen Schritt in der anschaulichen Beherrschung des Gegenstandes vorwärts thun." „In dem Augenblick, wo uns das Interesse an der Anschauung wieder packt, müssen wir jede Empfindung vergessen können, um das anschauliche Verständniß des Gegenstandes um seiner selbst willen verfolgen zu können. Daß viele die Anschauung nur allzu schnell in Empfindung umsetzen, ist ein Grund, warum ihre Anschauung auf einer niedrigen Stufe der Entwickelung stehen bleibt." Die zweite Hauptart ist die abstrakte Erkenntniß, das Begreifen. „Je mehr sie (d. h. „diejenigen, die zu ihren wissenschaftlichen Zwecken eine reiche Naturanschauung brauchen") in der Anschauung vordringen, um sie immer mehr in Begriffe umzusetzen, desto unfähiger werden

sie, sich auch nur eine kurze Strecke auf dem Boden der Anschauung zu erhalten, ohne einen Begriff zu fordern." „Das Erwachen des Gefühls sowie das Auftreten des Begriffs bezeichnen den jedesmaligen Endpunkt der Anschauung." Diese soll aber ihre selbständige Ausbildung und Stellung in der Welt erhalten, ohne irgend einem Zweck zu dienen; denn nur ohne einem Zweck zu dienen, bleibt sie frei, und nun ist es „das Wesentliche des künstlerischen Naturells, daß es mit und zu dem freien Gebrauch des anschaulichen Auffassungsvermögens geboren ist." Dieses muß „zu einem geregelten und bewußten Gebrauch ausgebildet werden, daß der Mensch zu einer geistigen Herrschaft über die Welt nicht nur im Begriff, sondern auch in der Anschauung zu gelangen im Stande sei." Das ist um so weniger eine geringe Aufgabe, als wir „von nichts sagen können, daß es da sei, bevor es in unser erkennendes Bewußtsein eingetreten ist." Im gewöhnlichen Leben geht es nun so, daß der Mensch „sich mühelos zurecht findet." Da ist es „eine von den Intuitionen, die den Eintritt in eine höhere Sphäre geistigen Daseins ermöglichen, daß der Mensch die sichtbare Erscheinung der Dinge, die er als eine einfache und klare hingenommen hatte, in ihrem unendlichen Reichthum und in ihrer schwankenden Verworrenheit wahrnehme. Die künstlerische Thätigkeit beginnt, wo der Mensch sich der Welt ihrer sichtbaren Erscheinung nach, als einem unendlich Räthselhaften gegenübergestellt findet, wo er, von einer inneren Nothwendigkeit getrieben, die verworrene Masse des Sichtbaren, die auf ihn einstürmt, mit der Macht seines Geistes ergreift und zum gestalteten Dasein entwickelt. Der Mensch geht in der Kunst einen Kampf mit der Natur ein, nicht um seine physische Existenz, sondern um seine geistige." So ist, was die Kunst schafft, „nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existirt, sie bringt vielmehr überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor." Kein Wunder also, wenn es heißt: „Nicht der Künstler bedarf der Natur, vielmehr bedarf die Natur des Künstlers." Darum ist auch „das Kunstwerk nicht ein Ausdruck für etwas, was auch ohne diesen Ausdruck ein Dasein hätte . . ., vielmehr ist es das künstlerische Bewußtsein selbst, wie es im einzelnen Falle zur höchsten, dem Individuum erreichbaren Entwickelung gelangt." Der letzte Höhepunkt des künstlerischen Strebens im einzelnen Falle wird aber der sein, daß der Künstler gezwungen ist, „seine Anschauung so weit zu steigern, daß sie ihm zu einer nothwendigen werde." Er „läßt die Anschauung nicht eher los, als bis sie zu einer in allen ihren Theilen klaren Vorstellung seines Geistes geworden ist, bis sie zur vollen nothwendigen Existenz gelangt ist." Denn „vollständige Klarheit und Nothwendigkeit fallen zusammen."

Und was folgt nun aus alledem für die Betrachtung von Kunstwerken? Im Grunde genommen ist es eine unlösbare Aufgabe, ein Kunstwerk vollständig zu verstehen. Das thut nur der schaffende Künstler, und auch dieser nur, so lange er schafft. Erst wenn wir alle Wirkungen, die wir beim Kunstwerk empfinden und „alle die Fragen, was das Kunstwerk für uns sein könne, vergessen über der einen Frage, wie es aus dem künstlerischen Bewußtsein habe hervorgehen können, beginnt es wahrhaftes Leben für uns zu gewinnen." „Die Kunstwerke werden die Wahrzeichen auf einem der Wege, auf denen wir zu höherem Bewußtsein emporsteigen und die höchste Lust, die wir ihnen verdanken, fällt zusammen mit einem Fortschritt in der Erkenntniß."

Das also ist des Pudels Kern! Wäre es da nicht einfacher gewesen, gleich an den Anfang den Satz zu stellen, die Kunst sei Erkenntniß auf dem Wege einer Anschauung, welche dem Einfluß alles dessen sich entzieht, was uns zu Menschen macht, dem Einfluß von Empfinden und Begreifen? Und wäre es nicht noch einfacher gewesen, lieber gleich zu sagen: zum Verständniß eines Kunstwerkes kommt überhaupt nur das „Subjekt des reinen Erkennens", was doch wenigstens innerhalb der Schopenhauer'schen Philosophie ein verständlicher Ausdruck ist, wenn es auch im Leben selbst weiter nicht vorkommt, aber an Klarheit alle die oft recht verschwommenen Ausdrücke in der vorliegenden Schrift übertrifft? Wir wären dann wenigstens gleich auf bekanntem Gebiete gewesen, statt daß es jetzt erst so aussieht, als träte uns eine ganz selbständige Auffassung entgegen, während wir doch nur den Versuch der Umkehr eines Schopenhauer'schen Satzes haben. Schopenhauer sagt von der Philosophie, sie sei eine Kunst — sagen wir einmal umgekehrt, die Kunst sei Philosophie, sei Erkenntniß! Ein konsequentes Denken wäre nun wenigstens maßvoll geblieben, hätte die Kunst als Mittel, zur Erkenntniß der Welt zu gelangen ruhig

neben der Philosophie hergehen lassen, mit der sie im Ziele, wenn auch nicht im Wege übereinstimme. Das aber genügt nicht. Nun treiben allerlei andere Schopenhauer'sche Gedanken recht unzeitgemäß ihren Spuk. Nach diesem Philosophen sehen wir die Welt nur, wie sie uns erscheint, wie wir sie in Folge der Beschaffenheit unseres Intellektes und der ihm innewohnenden Formen der Anschauung als unsere Vorstellung eigentlich erst erschaffen. Nach Fiedler schafft die Kunst nicht eine zweite Welt neben einer ohne sie existirenden, sie bringt sie vielmehr erst durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor — und doch soll sie eine Erkenntniß der Welt geben? Die Behauptung des Philosophen hat einen Sinn; sie ist eben selbst das Resultat seiner Weltbetrachtung, ist seine philosophische Erkenntniß nach der einen Seite hin selbst. Für den — ja, wie sollen wir den Verfasser bezeichnen, da er Aesthetik, Philosophie u. s. w. für die Kunstbeurtheilung verwirft? — für den Betrachter der Kunstbeurtheilung hat diese Neuschaffung der Welt durch das künstlerische Bewußtsein keinen Sinn, da eine der Anschauung entnommene Erkenntniß nur eine Bedeutung für die Erkenntniß einer Welt haben kann, welche mit der Anschauung kongruent ist — wie ja auch in der That keine Kunst uns irgend eine Vorstellung geben kann, die nicht irgendwie ihren Ursprung der Erscheinungswelt entnommen hätte. Nach Schopenhauer (Die Welt als Wille und Vorstellung, I, S. 217) ist die Kunst eine „Erkenntnißart". „Ihr einziger Ursprung ist die Erkenntniß der Ideen; ihr einziges Ziel Mittheilung dieser Erkenntniß" — ein innerhalb seiner Denkweise klarer und verständlicher Satz, wenn man die Bedeutung seiner „Ideen" kennt. Von diesen finden wir bei Fiedler nichts, ebenso wenig wie davon, daß diese „Ideen" subjectiv die Ergebnisse der dem Genie eigenen Intuition sind, durch welche Künstler und Philosoph einen Blick in das uns sonst verschleierte wahre Wesen der Welt thun. Und Band II, S. 462, sagt Schopenhauer ausdrücklich: „Ihre (der Künste) Antwort (auf die Frage: Was ist das Leben?) ist ein flüchtiges Bild, nicht eine bleibende allgemeine Erkenntniß," und: „Ihre Antwort, so richtig sie auch sein mag, wird jedoch immer nur eine einstweilige, nicht eine gänzliche und finale Befriedigung gewähren." Schopenhauer ist also weit davon entfernt, der Kunst als Erkenntniß eine gleiche Bedeutung mit der Philosophie einzuräumen, wie es Fiedler thut, und Schopenhauer hat darin Recht, weil die Kunst eben nicht in erster Linie Erkenntniß, sondern Kunst ist. Wenn aber Fiedler glaubt, mit dem Satz: der Kunsttrieb ist ein Erkenntnißtrieb u. s. w., oder wie er ihn ein andermal ausdrückt: „Die Kunst ist so gut Forschung wie die Wissenschaft, und die Wissenschaft so gut Gestaltung wie die Kunst" — etwas gesagt zu haben, was wirklich einen Einfluß auf die Beurtheilung der Werke der bildenden Kunst ausüben könnte, so dürfte er gar sehr im Irrthum sein, umsomehr da seiner Darstellung in erster Linie die Klarheit fehlt, welche einer ursprünglichen Anschauung eigenthümlich ist. Seine Anschauung ist aber nicht eigenthümlich. Sie beruht auf einer irrthümlichen oder mißverstandenen Aufnahme Schopenhauer'scher Gedanken. Wäre sie eine bewußte Weiterführung derselben und gäbe sich als solche, so ließe sich weiter darüber reden. So aber müssen wir diese Art der Anschließung an eine in sich konsequente philosophische Weltanschauung in der vorliegenden unklaren und unverarbeiteten Gestaltung zurückweisen. Wir können in ihr nur den nicht gelungenen Versuch eines nach Klarheit strebenden Mannes sehen, der mit redlichem Eifer sich Rechenschaft über eine wichtige Frage zu geben sucht, dabei aber, soweit es sich um Maßgebendes handelt, mit fremden Gedanken operirt, die ihm in Folge wiederholten Lesens zur zweiten Natur geworden sind, und die er, nachdem sie in ihm seine Form des Denkens angenommen und eine ihm eigene Ausdrucksweise gefunden haben, unbefangen für die seinen hält. Dazu tritt dann noch die schon oben berührte Verwechslung berechtigter Auffassungen mit ihren Ausschreitungen, an deren Verwerflichkeit kein ruhig Denkender zweifelt. Oder wäre es etwas anderes als eine solche Verwechslung, wenn er, dem Urtheilenden nun endlich die Richtschnur zur Beurtheilung gebend, solche Sätze aufstellt: „daß die Kunst, wo sie nur überhaupt vorhanden ist, der Anerkennung, daß sie gut sei, nicht bedarf, schlecht hingegen überhaupt niemals sein kann." Es muß aber doch wohl ein Kriterium geben, nach dem beurtheilt werden kann und dann auch darf, ob überhaupt Kunst vorhanden ist. Warum diese aber, wenn sie vorhanden ist, nicht auch einmal sollte schlecht sein können, das ist schwer einzusehen, am meisten dann, wenn man aus einer Kunstausstellung kommt. Dann wird man uns freilich sagen, das Schlechte sei

eben keine wahre Kunst, worauf natürlich wieder nach dem Kriterium der wahren Kunst zu fragen ist und wir wieder am Beginn des Cirkels stehen. Fiedler sagt weiter: „Er (der Urtheilende) wird daher das letzte Resultat seiner Thätigkeit nur in einer Schätzung des Maßes derjenigen künstlerischen Kraft finden können, die im einzelnen Kunstwerk zu Tage tritt." Aber wer in aller Welt will denn etwas anderes, wenn er als Kritiker einem einzelnen Kunstwerk gegenübersteht? Nur wird doch die Folgerung erlaubt sein von einer mäßigen Kraft auf eine mäßige Leistung, von einer ungenügenden Kraft auf eine ungenügende Leistung zu schließen, in welchem Falle also, da die Kunst nie schlecht sein darf, dem Kritiker freistehen muß, dem angeblichen Kunstwerk die Kunst abzusprechen.

Wir sollen uns aber auch keinen Codex von Gesetzen bilden, dem von vorn herein die künstlerischen Erscheinungen unterworfen werden. Stellt man diese Forderung an Einen, dem alle künstlerischen Erscheinungen fremd sind, so hat das einen guten Sinn. Es hat aber keinen dem Kritiker gegenüber, der sich die von ihm für giltig anerkannten Gesetze aus der Kunstanschauung selbst abstrahirt hat, der dabei recht wohl weiß, daß jede neue Anschauung eine neue Erkenntniß, ein neues Gesetz, wenn man denn diesen Ausdruck will, offenbaren kann. Der Kritiker wird also mit dem Künstler vorwärtsgehen, wird aber dem gegenüber, der nichts Neues seiner Erkenntniß zu bringen vermag, berechtigt sein, die bisherige Erfahrung geltend zu machen. Was soll nun aber gar folgende Tirade: „Es ist unerträglich, auf dem Gebiete der Beurtheilung von Kunstwerken der Ueberhebung zu begegnen, deren sich alle diejenigen schuldig machen, die denen gegenüber die Miene des Meisters annehmen, von dem sie sich doch gerade dadurch unterscheiden, daß ihnen von der Natur die Fähigkeit zu selbständiger künstlerischer Thätigkeit versagt ist. Statt den Aeußerungen der künstlerischen Kraft gegenüber Bescheidenheit zu lernen, statt die Kunstwerke als eine unerschöpfliche Quelle des Studiums, der Erkenntniß anzusehen, statt im wahren Künstler eine Kraft zu verehren, die in unabsehbarer Thätigkeit an der Erweiterung der Grenzen des geistigen Herrschaftsgebietes der Menschen arbeitet, gebahren sich die Beurtheilenden zuweilen so, als ob die Künstler nichts anderes zu thun hätten, als in mehr oder weniger befriedigender Weise das auszuführen, was ihnen selbst im Grunde schon längst bekannt sei." Ein Schlag in die Luft! Es handelt sich nicht um die Beurtheilung durch Kritikaster, sondern durch Kritiker. Wie schlecht aber erginge es den armen Künstlern, wenn die Beurtheiler immer selbst wieder ausübende Künstler sein müßten, und der Maler nur vom Maler, der Bildhauer immer nur vom Bildhauer beurtheilt werden könnte und dürfte! Dies Märchen hätte uns doch erspart bleiben dürfen! Was aber den letzten Punkt anbetrifft, so hat allerdings der Künstler auf entgegenkommendes Verständniß Anderer zu rechnen, wenn er in der That das zum Ausdruck bringt, was in den Anderen thatsächlich vorhanden ist, und das ausgedrückt zu sehen oder zu hören in Allen ein deutliches oder weniger deutliches Bedürfniß ist. Wer da kommt und bringt die Anschauung, bei der Jeder das Gefühl hat: Gerade so hätt' ich's auch gemacht! — das ist der rechte Mann: denn er hat das von den Uebrigen Mitempfundene nicht nur deutlicher und kräftiger gefühlt, er hat auch die Kraft gehabt, den Anderen aus der Seele zu sprechen, für das dort unverstanden Gebliebene den rechten Ausdruck zu finden und dadurch Alles mit sich fortzureißen.

So möchten wenige Sätze in dem Büchlein sein, welche nicht zu Anmerkungen anregten, aber nicht zu solchen, welche in der vom Verfasser eingeschlagenen Richtung liegen. Alle werden in der Auffassung von der Kunst ihren Grund haben, welche uns der Verfasser, leider etwas spät, zu geben sucht. Wer aber eine solche Frage, wie die nach der Beurtheilung von Kunstwerken, zu beantworten unternimmt, muß sich und Anderen erst die Frage, was Kunst sei oder wenigstens was er darunter versteht, klar und deutlich beantworten. Dann hat man bei der Lesung sogleich den Maßstab der Beurtheilung der aufgestellten Sätze und der daraus gezogenen Folgerungen zur Hand und hat vom Lesen außer dem Gewinn auch einen geistigen Genuß. Dieser letztere hat hier für unsern Geschmack gefehlt. V. V.

Notizen.

* **Die Kreuztragung, Skizze von P. P. Rubens.** Die akademische Galerie in Wien besitzt unter ihrer stattlichen Anzahl von Werken des großen flamändischen Meisters auch eine Reihe von seinen Originalskizzen, von denen wir eine dem diesmonatlichen Hefte beilegen. Es ist der Entwurf zu dem großen Bilde der Kreuztragung im k. Museum zu Brüssel (Katalog von Ed. Fétis, 3. Aufl. 1869, S. 381, Nr. 285). Der Heiland ist unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen. Maria will sich ihm hülfreich nahen, und Simon von Kyrene hebt das Kreuz empor. Unten zur Linken zeigt die h. Veronika einer erstaunt über ihre Schulter blickenden Frau das Schweißtuch mit dem abgedrückten Antlitz des Heilandes. Im Vordergrunde schleppt man die Schächer herbei und gegen die Höhe zu reiten Krieger mit Fahnen und Speeren dem Zuge vorauf. Die Skizze ist mit außerordentlicher Meisterschaft in kräftigen, vorwiegend hellen Tönen ausgeführt und vortrefflich erhalten. Auf Holz; 64 Cent. hoch und 49 Cent. br.

* **Hans von Kulmbach's Anbetung der h. drei Könige.** Des prächtigen Bildes von Meister Hans von Kulmbach in der Sammlung Fr. Lippmann in Wien, das wir den Lesern heute im Holzschnitt vorführen, wurde bereits mehrfach in dieser Zeitschrift gedacht (1871, S. 329 und 1874, S. 156). Der künstlerische Werth des Bildes und seine kunstgeschichtliche Stellung an der Grenzmark deutscher und venetianischer Frührenaissance sind in jenen Aufsätzen eingehend und überzeugend klar gelegt. Zur Vervollständigung der Beschreibung der Komposition sei hier nur noch eine Figur hervorgehoben, welche für uns ein besonderes Interesse haben dürfte: nämlich der mittlere von den drei im Hintergrunde haltenden Reitern, der durch seinen porträtmäßigen Charakter und durch die Art auffällt, wie er grade aus dem Bilde heraus den Beschauer anblickt. Sollte dies nicht etwa der Maler des Bildes sein? So hat man mit gutem Recht gefragt. — Zum Schluß dieser Zeilen sagen wir dem Besitzer des Bildes unsern gewiß von allen Lesern getheilten Dank dafür, daß er uns die Reproduktion des Werkes freundlichst gestattete.

Anbetung der h. drei Könige, von Hans von Culmbach.

Sammlung Fr. Lippmann in Wien

Zeitschrift für bildende Kunst. XI.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Bemerkungen eines Anatomen über die Gruppe des Laokoon.

Von Professor Fr. Merkel.

Der Genuß, welcher beim Beschauen eines schönen Kunstwerkes, besonders eines Skulpturwerkes empfunden werden kann, ist ein doppelter. Der Gebildete überhaupt, ja man kann vielleicht sagen, der bildungsfähige Mensch, fühlt die naive Freude an der Schönheit im Allgemeinen und an den harmonischen Formen des betrachteten Kunstwerkes im Besonderen. Er giebt sich diesen Eindrücken hin, ohne sich weiter um die Einzelheiten zu kümmern, durch deren Zusammenwirken sie hervorgebracht werden. Freilich sieht man deshalb auch, daß das große Publikum in seinem Urtheil nicht immer das Richtige trifft. Es ist wohl fähig, durch Schönheit und Harmonie der Formen angenehme Eindrücke zu empfangen, ohne jedoch dadurch gehindert zu werden, ähnliche Gefühle zu empfinden bei Werken, welche zwar im Allgemeinen gefällige Formen haben, welche jedoch einer einigermaßen strengen Kritik nicht Stich zu halten im Stande sind. Die zweite Art des Genusses fühlt der Kunstverständige, welcher neben dieser einfachen und naiven Freude an der Form auch noch das Verständniß für die Einzelheiten besitzt, wodurch die Schönheit hervorgebracht wird. Ihm macht nicht nur die ganze Haltung einer Statue, sondern auch jede Bewegung, welche sie ausdrückt, jeder Zug, jede wirkungsvolle Gewandfalte neue Freude, und er wird nicht müde, immer und immer wieder vor das Kunstwerk hinzutreten und an ihm neue Schönheiten zu entdecken. Freilich muß er seine Erkenntniß theuer bezahlen, denn sein eingehenderes Studium läßt ihn auch die verborgenen Fehler entdecken ebenso wie die verborgenen Schönheiten, Fehler, an denen der Laie ahnungslos vorübergeht, welche aber dem Kenner vielleicht ein Kunstwerk trotz seiner sonstigen Schönheiten verleiden können.

Nun giebt es aber Fehler, welche selbst den Aesthetiker nur wenig berühren, da sie die Harmonie der Form im Ganzen nicht stören, die jedoch im Einzelnen eine Unkenntniß oder einen Leichtsinn verrathen, welcher dem speciellen Fachmann geradezu unangenehm werden kann. Man braucht ja nur an die Sage von der Entstehung des bekannten Sprichwortes zu erinnern, nach welcher ein Schuster die Fußbekleidung einer Figur auf

dem Bilde eines berühmten griechischen Malers tadelte. Der Maler beeilte sich, seinen Fehler zu beseitigen, worauf der Kritiker, kühn geworden, seinen Tadel auch auf andere Theile des Gemäldes ausdehnte. Nun sei der Künstler, der im Verborgenen zugehört habe, vorgetreten mit den Worten: Schuster, bleib' bei deinem Leisten! — Eine noch näher liegende Geschichte ist die, daß man in München in der Maximilianstraße ein Standbild — das des Generals Deroy — aufstellte, bei welchem die Sporenschnallen auf der Innenseite des Fußes angebracht waren. Ein Kavallerist entdeckte den Fehler, und er wurde verbessert.

Ebenso wie es dem Schuster und dem Kavalleristen erlaubt war, eine sachgemäße Kritik zu üben, so möge der geneigte Leser auch einem Anatomen dieses Recht einräumen und ihm erlauben, Fehler aufzudecken, welche ihn die genauere Betrachtung eines antiken Kunstwerkes finden ließ. Daß auch er „bei seinem Leisten" bleiben wird und sich nicht in Gebiete verirren will, zu deren Beurtheilung er nicht berufen ist, darf er schon jetzt versichern. Freilich liest sich ein anatomischer Aufsatz nicht so fließend wie eine andere kunstkritische Abhandlung, auch ist es nöthig, eine Menge trockener Zahlen zu nennen, welche die Lektüre nicht kurzweiliger machen; doch denke ich, der Leser wird um der Sache willen über solche unvermeidliche Schwächen wegsehen, um so mehr, da sie ja nicht der Fehler des Anatomen, sondern derjenige der Anatomie sind. Doch nun ohne Umschweife in medias res!

Die folgende Untersuchung beschäftigt sich mit der Gruppe des Laokoon im Vatikan, und war sind es die Proportionen der Figuren sowohl gegen einander als auch zum Theil in sich selbst, welche mir Veranlassung geben, einen Tadel auszusprechen.

Betrachtet man die schöne Gruppe, so wird man den Eindruck erhalten, daß sie in Lebensgröße gearbeitet ist, und in der That finden wir auch allenthalben diese Ansicht ausgesprochen. Doch ergiebt eine genaue Messung der Verhältnisse, daß dies nicht der Fall ist, sondern daß sie etwas über diese Größe hinausgehen. Wenn man auch die Knaben bei der Entscheidung der ventilirten Frage ganz außer Acht lassen muß, so ist doch die Figur des Laokoon selbst genügend, um ein endgiltiges Urtheil zu erlauben; denn als erwachsener Mann bietet er eine konstante Größe, mit welcher eine Rechnung versucht werden kann. An der Hand der zahlreichen in neuerer Zeit vorgenommenen Körpermessungen wird es zu entscheiden sein, inwieweit er der Größe, die ein Mann zu haben pflegt, entspricht. Quetelet, welcher das größte Material bearbeitete, gibt uns die Mittelgröße des Mannes auf 168,0 Cm. an, jedoch beziehen sich seine Zahlen auf Brabant, wo verhältnißmäßig kleine Leute wohnen. Eine Messung von 80 Studenten in Cambridge ergab dagegen eine Mittelzahl von 176,8 Cm. Nun zeichneten sich die Altgriechen aber, wie es bekannt ist, nicht durch eine auffallend hohe Statur aus, und es wird ihre Mittelgröße gewiß nicht 170,0 bis 172,0 Cm. überstiegen haben. Die ganze Größe der Figur des Laokoon ist aber 213,0 Cm., geht also weit über die Mittelgröße jetzt lebender Menschen, sowie über das vermuthliche Mittelmaß der Altgriechen hinaus. Nun sind allerdings Menschen von 180,0, selbst 182 bis 183 Cm. nichts Außerordentliches, und sogar Quetelet giebt an, daß er unter 300 Brabantern von 30 Jahren 12 gefunden habe, also 4 %, welche zwischen 180 und 190 Cm. groß waren. Wohl der größte Mensch, dessen Maß man kennt, ist der schwedische Gardist in Friedrich des Großen Garde, welcher 252 Cm. maß. Man sieht daraus, daß die Größe des Laokoon in Wirklichkeit erreicht, ja sogar übertroffen werden kann. Trotzdem aber ist man nicht berechtigt anzunehmen, daß die Künstler

in ihrer Skulptur einen Riesen bilden wollten, wie er unter Tausenden von Menschen nur einmal vorkommt, denn ein nur unter Riesen erreichtes Maß ist dasjenige des Laokoon. Man muß vielmehr glauben, daß es in ihren Intentionen lag, eine imponirende Gestalt über Mittelgröße, aber nicht ein merkwürdiges Naturspiel zu bilden. Nimmt man als höchstes zulässiges Maß für einen großen normalen Menschen ungefähr 185 Cm. an, so ist Laokoon immer noch 28 Cm. größer. Wir müssen demnach sagen, daß er in einer Größe dargestellt ist, welche über Lebensgröße hinausgeht, und es ist die Gruppe mindestens um $\frac{28}{213}$ zu reduciren, um wirklich auf Lebensgröße zu kommen.

Diese geringe Ueberschreitung der Lebensgröße ist bei den griechischen Skulpturwerken überhaupt nicht selten, so mißt z. B. der „Schaber" im Vatikan 191 Cm., der „Borghesische Fechter" 193 und der „Apollo vom Belvedere" 208 Cm.[1]) Offenbar ist diese kleine Vergrößerung sehr wohl berechnet gewesen und ist deshalb vorgenommen, weil die Figuren hoch und mehr oder weniger entfernt vom Beschauer standen, also perspektivisch verkleinert gesehen wurden.

Es könnte nun das bis jetzt Gesagte höchst überflüssig erscheinen; denn warum — so könnte man fragen — rechtet man mit den Künstlern um ein paar Centimeter mehr oder weniger, der Eindruck der ganzen Gruppe bleibt ja doch derselbe, ob sie etwas vergrößert ist oder nicht. Im Allgemeinen ist dies auch ganz richtig, für die vorliegende Untersuchung jedoch beansprucht die besprochene Frage eine große Bedeutung, wie unten gezeigt werden wird.

Betrachtet man zuerst die Figur des Laokoon näher, so fällt vor Allem die Stellung auf, welche mit ebensoviel Kühnheit wie Sicherheit komponirt ist. Es bewegt sich die Biegung des Körpers allerdings an der Grenze des Erlaubten, ein strenger Richter könnte sogar sagen, sie überschreite diese Grenze, allein trotzdem ist die Geberde so packend, daß man durch das Ergreifende der Stellung ganz den Muth verliert, zu untersuchen, ob auch die Gelenke der Wirbelsäule sich so weit drehen lassen, als es uns die Künstler glauben machen.

Die prachtvolle Darstellung der Muskulatur hat seit Winckelmann jeder neue Beschreiber der Gruppe auch wieder von Neuem gerühmt. Neben dem Muskelspiel möchte ich noch besonders auf die gefüllten Venen an Arm und Bein aufmerksam machen, welche durch ihre naturwahre Zeichnung nicht wenig dazu beitragen, die Figur zu beleben.

Wenn ich mich nun zu den Proportionen der Hauptfigur wende, so muß ich gleich zuerst einen ärgerlichen Verstoß berühren, der bei der ersten Messung auffallen muß. Das rechte Bein ist um mindestens 7 Cm. kürzer als das linke, und zwar ist der Oberschenkel (5—6 Cm. Unterschied) besonders kurz, während der Unterschenkel (etwa 2 Cm. Unterschied) weniger abweicht. Wenigstens zehn verschiedene Messungen, die von den verschiedensten deutlich erkennbaren anatomischen Punkten aus unternommen wurden, ergaben ein durchaus übereinstimmendes Resultat. Die stark gebogene Stellung des rechten Beines hatte die Künstler verführt, dem Augenmaße zu viel zuzutrauen. Ich kann diesen Grund

1) Es versteht sich, daß sich alle Maße nur auf die Gestalt selbst, also mit Abzug der Haupthaare und der etwaigen Fußbekleidung, beziehen. — Sämmtliche Messungen wurden an den über die Originale abgeformten Gipsabgüssen der städtischen Kunstsammlung in Rostock vorgenommen. Ich bemerke ausdrücklich, daß sich dieselben durch ihre linearen Nähte als gute Abgüsse dokumentirten. Nur der Florentiner Apollino zeigte keine Nähte; es bedürfen deshalb die auf ihn bezüglichen Angaben erst einer Kontrole, ehe sie als ganz unbedenklich gelten können.

des Fehlers mit voller Sicherheit angeben, weil auch andere Statuen bei analogen Stellungen der Extremitäten ähnliche Fehler zeigen; so fand ich den leicht zurückgebogenen Unterschenkel des Apollo vom Belvedere um 3 Cm. länger als den, auf welchem die Körperlast ruht. Der rückwärts gestreckte Unterschenkel des Borghesischen Fechters ist 2—3 Cm. länger als der andere; der rechte Oberarm dieser Statue ist 3 Cm. länger als der linke. Ferner ist der über den Kopf gebogene Oberarm des Apollino in Florenz ebenfalls 3 Cm. länger als der rechte, was bei der Kleinheit dieser Figur schon so viel ausmacht, daß man es auch ohne Messung auf den ersten Blick erkennt. Trotz dieses in alten Skulpturen so vielfach wiederkehrenden Fehlers, möchte ich einem modernen Bildhauer doch nicht rathen, sich einen ähnlichen nachweisen zu lassen. Es möchte seinem Kredit als Künstler nicht eben nützlich sein. Auch die Alten haben bei richtiger Aufmerksamkeit tadellose Proportionen wiedergegeben; so ist besonders die unvergleichliche Figur des „Schabers" ohne jede Unregelmäßigkeit.

Korrigire ich nun bei Laokoon den Fehler in der Art, daß ich für den Oberschenkel das Mittelmaß von 41,5 Cm., für den Unterschenkel das Maß des linken mit 53,5 Cm. annehme, dann sind seine Proportionen die des beigefügten Schema's. Die sehr übersichtliche Darstellungsweise ist dem Langer'schen Aufsatze „Wachsthum des Menschen mit Bezug auf den Riesen" [1]) entnommen. Die Höhe des Projektionsschema's beträgt 200 Mm., in welches die wesentlichsten Körperpunkte eingetragen sind. Es sind dieses von oben gerechnet folgende: Kopf (Länge und Breite), dann der obere Brustbeinrand; darunter führt eine rechtwinkelige Linie nach dem Oberarmgelenk. Dann folgt die Herz- oder Magengrube, der Nabel, die Schambeinsymphyse, das Knie- und Fußgelenk. Alle Figuren sind auf die gleiche Größe reducirt, da dadurch allein eine exakte Vergleichung der Proportionen ermöglicht wird.

Zum Vergleich wurde daneben in Figur 4 ein Projektionsschema aufgezeichnet, wie ich es als Normalfigur für eine Größe von etwa 175 Cm. aus einer Anzahl von Messungen konstruirt habe. „Für eine Größe von etwa 175 Cm." muß ich deshalb ausdrücklich hinzusetzen, weil jeder Zoll mehr oder weniger andere Proportionen ergiebt. Es ist dies eine anatomische Thatsache, welche ich in den Proportionslehren durchaus nicht genügend hervorgehoben finde. Obgleich Schadow in seinem Polyklet darauf drang, die „Charakteristik" in der Kunst walten zu lassen, das heißt, die Figuren nach Alter und Größe verschieden zu bilden, so hat man doch vorher und nachher vielfach den Grundfehler gemacht, ein „Ideal" der Schönheit darstellen zu wollen, und so viel wir wissen, haben die Griechen selbst mit ihren Lehren von Parrhasios und Polyklet begonnen, diesen Fehler zu verbreiten. Wollte man z. B. einen großen Mann mit einem kleinen zu einer Gruppe vereinigen, und wollte man sie ganz in den gleichen „idealen" Proportionen halten, so würde auch der nicht-anatomische Beobachter sogleich wahrnehmen, daß beide Figuren eigentlich dieselbe Körperhöhe haben, daß aber in der Wiedergabe der eine etwas zu klein oder, wenn man will, der andere etwas zu groß ausgefallen sei. Man braucht kein Anatom zu sein, um die nicht selten vorkommenden Abnormitäten in den Proportionen seiner Bekannten zu kennen. Hat ein kleiner Mann die Proportionen eines riesig großen, so spottet man über Storchbeine, ist es umgekehrt, so tadelt man den langen Oberkörper. Besonders auffallend aber ist stets die Proportion des Kopfes, welche in einem genau be-

1) Denkschriften der Wiener Akad. d. Wissenschaften

stimmbaren Verhältniß mit zunehmender Körpergröße abnimmt. Am besten wird dies die Zusammenstellung der in dem erwähnten Langer'schen Aufsatze gezeichneten Köpfe ergeben. (Fig. A) Andererseits ist, wie dieselbe Figur zeigt, die relative Länge des Halses sehr kon

Fig. A

7 Jahre. 10 Jahre. Mann 162 cm 185 cm.

stant, und ebenso beim erwachsenen Manne die Entfernung zwischen Nabel und Symphyse. Auch die Gesammtlänge der Beine ist bei wohlgebildeten Menschen so konstant, daß die Symphyse fast immer in oder, besonders bei sehr großen Menschen, nur wenig über der Halbirungslinie des Projektionsschema's steht. Derjenige Theil des Körpers also, welcher sich, außer dem Kopf, den größten Variationen unterworfen zeigt, ist die Partie zwischen Nabel und Drosselgrube. Absolut schön ist also nach diesen Auseinandersetzungen ein Mann nur dann, wenn seine Proportionen der Länge seines Körpers genau entsprechen. Es wird natürlich einen Menschen geben müssen, bei welchem die Maße mit denjenigen, welche man allgemein für die idealsten hält und beschreibt, zusammentreffen, und es ließe sich ein solcher Mensch im Schema leicht konstruiren und seine Größe nach dem Verhältniß der einzelnen Theile zu einander berechnen.

Von dem Normalschema des Menschen von 175 Cm. in Fig. 4 zeigt nun aber das Schema des Laokoon mehrfache Abweichungen. Vor allen Dingen ist der Kopf kleiner, die Statue muß also größer gedacht sein. Vergleicht man Laokoon's Kopf mit den Langer'schen Köpfen der Fig. A, so sieht man, daß er mit dem des 185,7 Cm. großen Mannes in Breite wie in Höhe fast genau übereinstimmt. Der letztere ist eher noch ein wenig größer. So kommen wir also in Bezug auf die Gesammthöhe des Laokoon auch durch die exakte Forschung zu demselben Resultat, welches ich oben als Resultat der ästhetischen Reflexion hingestellt habe.

Die Symphyse des Laokoon steht verhältnißmäßig sehr hoch, doch mögen lange Beine überhaupt eine griechische Eigenthümlichkeit gewesen sein, wenigstens finden wir in allen alten Skulpturwerken den Oberkörper verhältnißmäßig kurz. Ueber die Proportionen des Oberkörpers in sich ist nicht viel zu sagen; sie stimmen fast genau mit den Erfordernissen höchster Schönheit in den Verhältnissen der Figur. Die wenigen Abweichungen erklären sich ungezwungen aus der Schwierigkeit, absolut genaue Messungen an der Statue vorzunehmen. So komme ich denn schließlich zu dem erfreulichen Resultat, daß auch die Anatomie des neunzehnten Jahrhunderts dem Laokoon noch ihr Placet geben kann, und da er glücklicherweise sitzt, so sieht man nicht, daß er hinkt, und es mag ihm dies, seiner übrigen Schönheiten willen, auch verziehen und vergessen sein.

Wenn ich mich nun zu den beiden Söhnen wende, so wird bei diesen, wie schon er-

wähnt, die Größe ein Moment von weit erheblicherer Bedeutung sein, als bei Laokoon selbst, da wir durch sie einen Anhaltspunkt über das Alter und daraus wieder ein Urtheil über die Proportionen erhalten. Die ganze Körpergröße des zur Linken stehenden älteren Knaben, der sich die Schlangenwindung vom Beine abzustreifen sucht, ist 135,5 Cm., die des zur Rechten befindlichen jüngeren, der eben von der einen Schlange gebissen wird, ist 116,5 Cm. Reducirt man diese Zahlen um die oben angegebene Zahl von $\frac{28}{213}$, so ergiebt sich für 135,5 Cm. = 117,7 Cm. und für 116,5 Cm. = 101,1 Cm. Sieht man nun die verschiedenen existirenden Messungstabellen nach, so findet man für 117,7 Cm. ein Alter von 7—8 Jahren angegeben, während für 101,1 Cm. ein Alter von 4—6 Jahren notirt ist. Betrachtet man auf diese Zahlen hin die beiden Söhne des Laokoon, so braucht man nicht Anatom zu sein, um auf den ersten Blick zu sehen, daß von den Proportionen der erwähnten Altersstufen keine Spur vorhanden ist. Es muß also irgend ein Fehler vorliegen, und um denselben zu eruiren, ist es nöthig, die Projektionsschemata der beiden Figuren zu betrachten.

Beginne ich mit dem jüngeren Knaben zur Rechten Laokoon's, so finden sich seine Maße in das Schema Fig. 2 eingetragen. In Fig. 5 ist dasjenige des vierjährigen Knaben aus Schadow's Polyklet angegeben; derselbe ist 102,0 Cm. groß, also mit dem zu untersuchenden Sohne Laokoon's ziemlich gleich lang. Da es aber eine Eigenthümlichkeit Schadow's ist, alle Köpfe im Verhältniß etwas zu groß zu zeichnen, während er die anderen Proportionen durchaus richtig angiebt, so wurde ein Kind ausgewählt, welches die gleiche Größe hatte. Es war dies ein 4½jähriges Mädchen von 101,0 Cm. Höhe. Wenn auch die übrigen Proportionen für eine Vergleichung mit den männlichen Kindern nicht geeignet sind, so ist doch die relative Größe des Kopfes unbedenklich zu benützen. Derselbe ist mit dickem Striche in die Schadow'sche Figur eingezeichnet, und ebenso ist auch der obere Brustbeinrand, welcher natürlich entsprechend in die Höhe rückt, angegeben. Ein Vergleich dieses Schema's mit dem des Knaben zur Rechten Laokoon's, die man am bequemsten in der Art vornimmt, daß man die Pausen beider aufeinanderlegt, ergibt mit voller Klarheit die vollkommene Inkongruenz. Während beim vierjährigen die Symphyse noch weit unter der Halbirungslinie liegt, ist dieselbe bei Laokoon's Sohn schon stark derselben genähert; während bei jenem die Schulterbreite noch gering ist, hat hier die Brust schon eine größere Breite erlangt. Daß die Brust auch in der Länge schon mächtiger entwickelt ist, beweist ferner die größere Länge des Brustbeines. Vor Allem ist es aber auch hier wieder der Kopf, welcher die größten Verschiedenheiten zeigt. Nimmt man auch den kleineren Kopf des vierjährigen an, so ist derselbe doch noch erheblich größer, als der des Sohnes. Es ergiebt also mit einem Worte eine Vergleichung der beiden Schemata, daß der Sohn zur Rechten die Proportionen eines weit älteren Menschen hat, als es seine relative Größe zuläßt. Aber nimmt man auch die absolute Größe desselben von 116,5 Cm. an, und vergleicht damit die Proportionen des siebenjährigen bei Schadow, welcher 118,6 Cm. groß ist (Fig. 6), so wird man finden, daß zwar eine bedeutend größere Annäherung beider aneinander stattfindet, daß aber selbst für diese Verhältnisse der Kopf der Statue noch zu klein und der Brustkorb zu groß ist. Erst der zehnjährige Knabe, welcher jedoch eine Größe von durchschnittlich 128 Cm. erreicht, ist in den Proportionen so ziemlich der Statue analog. Indessen ist auch für diese Größe die Brust noch viel zu breit, ja sie ist sogar ebenso breit, oder vielleicht noch etwas breiter als die Brust des Laokoon selbst, wie eine Vergleichung der Schemata ergiebt; alles Dinge, durch welche ein

Mißverhältniß in der Art hervorgerufen wird, daß man in dem besprochenen jüngeren Sohne einen erwachsenen Jüngling von kleiner Statur mit etwas zu großem Kopfe zu sehen glaubt.

Was den anderen, zur Linken Laokoon's stehenden Knaben anlangt, so hat auch er nicht die Proportionen, welche ihm zukommen. Er hat, wie vorhin erwähnt, eine absolute Größe von 135,5 Cm., welches einer relativen von 117,7 Cm. entspricht. Nach den genannten übereinstimmenden Angaben der Statistiker aber kommt eine solche Größe den Knaben im Alter von 7—8 Jahren zu. Das Projektionsschema eines solchen wurde schon bei Besprechung des zur Rechten befindlichen Sohnes erwähnt, und ein Blick auf die Figuren 3 und 6 ergiebt, daß ganz dasselbe, was soeben von dem jüngeren Sohne gesagt wurde, auch für den älteren gilt. Auch er ist in einem Alter dargestellt, welches seiner Größe durchaus nicht entspricht. Hier reicht man nicht einmal damit aus, daß man zum Vergleiche Jünglinge vorgeschritteneren Alters herbeizieht, sondern man ist genöthigt, sich an ausgewachsene Männer zu wenden, und es ergiebt ein Vergleich mit den Proportionen des Normalmenschen von 175 Cm. (Fig. 4), daß wenigstens die Kopfgrößen geradezu identisch sind. Die Verhältnisse des Rumpfes sind deshalb andere, weil die Beine nach griechischer Art länger sind, als die Muster der Lebenden, die uns heute zur Konstruirung eines Schema's zu Gebote stehen. Es ist der Rumpf kürzer, als es irgend ein mir zu Gebote stehendes Schema zeigt; nur das Berliner Modell Buchholz, bei Schadow abgebildet, ein Mensch, der sich durch seine hohe Gestalt auszeichnete (186,5 Cm.), hat ähnliche, aber doch noch immer größere Proportionen des Rumpfes, wie der ältere Sohn. Die Schulterbreite ist ebenso groß wie die Laokoon's, so daß wir also zu dem Schluß kommen, wir haben es hier mit der Darstellung eines Menschen zu thun, welcher in Wirklichkeit mindestens dieselbe Größe haben müßte wie Laokoon. Vergleicht man nun aber die Köpfe, so sieht man, daß der des Sohnes nicht unbeträchtlich größer komponirt ist, als der des Laokoon, so daß wir also auch hier zu einem ganz ähnlichen Resultate kommen, wie bei dem jüngeren Knaben, nämlich zu dem, daß ein sehr hochgewachsener fertig gebildeter Mann mit einem etwas zu großen Kopfe dargestellt ist.

Außer diesem Proportionsfehler aber finden wir bei dem älteren Knaben noch zwei andere Fehler, welche sehr störend sind. Der eine besteht, wie beim Laokoon selbst, darin, daß der eine Unterschenkel länger ist, als der andere, und zwar ist es hier der linke erhobene, welcher um die bei der Kleinheit der Figur ganz unglaubliche Zahl von 6 Cm. kürzer ist, als der rechte. (32,2 zu 38,0 Cm.) Der zweite Fehler ist die unverhältnißmäßige Länge des Armes, wie sie deutlich in dem Projektionsschema hervortritt. Es war freilich zur Messung dieses Verhältnisses nur der linke, vom Mantel verhüllte Arm zu brauchen, da der andere zum Theil restaurirt ist, allein ich kann hier unmöglich einen erheblichen Fehler gemacht haben, da ich bei vier verschiedenen, ganz von einander unabhängigen Messungen fast gleiche, nur in wenigen Millimetern schwankende Zahlen erhalten habe. Ich muß überhaupt betonen, daß ich stets womöglich die für die Richtigkeit der Proportionen günstigsten Zahlen bei der Aufstellung des Schema's benützte.

Zuletzt gedenke ich noch eines den drei Figuren gemeinsamen Fehlers. Sie haben sämmtlich einen zu langen Hals, der weder mit dem Durchschnitt der jetzt Lebenden noch mit den von Quetelet an anderen Antiken gewonnenen Maßen stimmt. Auch hier sind Messungsfehler deshalb ausgeschlossen, weil alle drei Figuren, bei der verschiedensten

Biegung des Halses doch den gleichen Reduktionswerth ergeben, wie es die Projektionsschemata beweisen. —

Wende ich mich nun zu einer kritischen Betrachtung der gefundenen Resultate, so ist es zuerst nöthig, die mehr zufälligen Unrichtigkeiten auszuscheiden, ich meine die verschieden langen Beine und die zu langen Hälse, sowie den einen unproportionirten Arm der Statuen. So unverzeihlich diese Fehler auf den ersten Blick erscheinen, und so sehr man geneigt sein muß, aus ihrem Vorhandensein den Künstlern den schwersten Vorwurf zu machen, so wird man doch zu einer milderen Beurtheilung geneigt werden, wenn man erwägt, daß auch der Apollo vom Belvedere und der Borghesische Fechter, welche doch beide weit unbestrittener als die Laokoongruppe zu dem Vollkommensten gehören, was das Alterthum an Skulpturwerken geschaffen hat, ähnliche Fehler zeigen. Es wird durch diese Beobachtung eine Vermuthung beseitigt, welche ich an manchen Stellen ausgesprochen finde, nämlich die, daß die griechischen Künstler jedes Werk nach genauen Maßen gefertigt hätten; es war schon damals Sitte, dem Augenmaß mehr zu trauen, als es gut ist.

Wenn es auch nicht wahrscheinlich ist, so wäre es doch immerhin möglich, daß Jemand hiergegen den Einwurf machte, die griechischen Künstler hätten wissentlich solche kleine Fehler gemacht, um die Wirkung der Darstellungen zu erhöhen. Ich glaube aber, daß ein solcher Einwurf durch das Betrachten der einzelnen Bildwerke sich von selbst beseitigt, indem nur beim Apollo vom Belvedere daran gedacht werden kann, daß die Freiheit, welche sich der Künstler genommen, von Wirkung sein könnte; beim Borghesischen Fechter sowohl als bei Laokoon könnte das eine Bein ebenso gut etwas kürzer sein, ohne die Wirkung nur im Geringsten zu modificiren. Beim älteren Sohne des Laokoon aber ist es in die Augen springend, daß nur die Nachlässigkeit es war, welche das gehobene Bein zu kurz und den Arm, der nach der Schlange herunterfaßt, zu lang gestaltete. Auch bei den Hälsen der drei Figuren der Laokoongruppe ist es nicht anders, nur die starken Biegungen derselben haben die Künstler dazu verführt, etwas mehr Stoff zu verbrauchen, als nöthig war.

Suche ich jetzt die Frage zu beantworten, wie sich die Kleinheit der beiden Söhne des Laokoon im Vergleich mit ihren Körperverhältnissen erklären läßt, so muß zuerst eruirt werden, welches Alter überhaupt hat dargestellt werden sollen. Eine Durchsicht der alten Schriftsteller, welche sich hierüber geäußert haben, läßt auch nicht den mindesten Zweifel. Alle griechischen Quellen sprechen von παῖδες[1]), was deutsch doch nur als „Kinder" wiederzugeben ist. Auch die einzige Quelle, Plinius, welche das Kunstwerk selbst beschreibt, sagt: Ex uno lapide eum et liberos fecere. Virgil aber spricht sogar von „parvi", „die Kleinen", was eine noch annäherndere Altersbestimmung zuläßt, als der allgemeine Ausdruck „Kinder". Es geht auch in der That aus allen modernen Schriftstellern, welche die Gruppe besprechen, hervor, daß man übereinstimmend nur an kleinere Knaben gedacht hat, wenn man die Söhne des Laokoon erwähnte. So muß man also annehmen, daß man vom Alterthum bis auf den heutigen Tag sowohl die Söhne des Laokoon im Allgemeinen als ihre Darstellung in der vatikanischen Gruppe im Besonderen für jüngere Knaben hielt und noch hält. Bei dieser ebenso richtigen wie ungetheilten Anschauung wäre es nun höchst merkwürdig gewesen, wenn die Kunstliteratur noch nirgends auf die bestehenden Mißverhältnisse aufmerksam gemacht hätte, und in der

1) Für die erschöpfende Angabe der alten Schriftsteller, welche sich über den Laokoon aussprechen, sowie der neueren Literatur bin ich meinem verehrten Kollegen Forster zu großem Danke verpflichtet.

Mitte.

1. *Lackoon 213,0 cm*

2. *Jüngerer Sohn 116,5 cm zur Bechten.*

3. *Älterer Sohn 135,5 cm zur Linken.*

4. *Normaler Mann 175,0 cm*

5. *IV jähr. ♂ 102,0 cm*

6. *VII jähr. ♂ 118,6 cm*

7. *X jähr. ♂ 130,8 cm*

That finden wir Andeutungen einer richtigen Erkenntniß an vielen Stellen. Schon Goethe[1] sagt: „Mit ihm leiden zwei Knaben, die, selbst dem Maße nach, gegen ihn klein gehalten sind". Brunn in seiner Geschichte der griechischen Künstler spricht von „körperlich noch nicht zur vollen Reife entwickelten Knaben" während er an einer anderen Stelle (S. 187) von einer „geringen Entwicklung des Körpers", und dann S. 189 von dem „schwachen Knaben" spricht. Während Friederichs[2], ohne näher darauf einzugehen, „die Söhne im Verhältniß zum Vater sehr klein findet", erklärt sich Overbeck[3] am bestimmtesten, wenn er sagt: „Die räumliche Unterordnung der Söhne, welche im Verhältniß zum Vater wie Kinder erscheinen, obwohl sie ihren Formen nach der eine ein reifender Knabe, der andere ein Jüngling sind, sei nicht das Resultat ꝛc. ꝛc." Auch er aber spricht an anderen Stellen S. 217 und a. von „dem Kind", „den Knaben" und giebt so ebenso wie seine Vorgänger eine gewisse Unklarheit zu erkennen. Der einzige Anatom, welcher sich bis jetzt über die in Rede stehende Frage geäußert hat, ist Henke (Laokoon, Leipzig, Winter, 1862). Er sagt S. 18: „Wenn offenbar der kleinere Maßstab die untergeordnete Beziehung der Situation der Söhne zu der des Vaters mit andeutet, so kann damit dieses Mißverhältniß doch nicht ganz gerechtfertigt sein; ebensowenig mit Rücksicht auf die pyramidale Gipfelung der Gruppe, worauf es Hogarth zurückführt. Doch kann der Fehler wohl ursprünglich nicht so groß gedacht sein, wie er uns scheint, wenn wir nur das Alter der Knaben nach ihrer nahezu ausgewachsenen Gliederbildung beurtheilen. Denn die Künstler können auch umgekehrt das Alter mehr der Größe entsprechend und die Entwickelung der Gestalt als übermäßig gereift haben vorstellen wollen. Die Epigonen eines sturmerprobten Heldengeschlechtes wird man sich leicht schon in zartem Alter als männlicher Reife sich nähernd denken können, und besonders bei der Anschauung des grausamen Verhängnisses, in dem ihre Jugendblüthe geknickt wird, kann dieser Gedanke befriedigend empfunden werden. Dennoch bleibt die Unnatürlichkeit der Größe in den drei Figuren ein etwas greller Zug der Komposition." Wie es natürlich ist, kam dem Anatomen der seltsame Widerspruch in der Gruppe klarer zur Einsicht als allen übrigen Kritikern, und es ist sehr schade, daß ein so kompetenter Beurtheiler, wie Henke, seine Untersuchung nicht auch auf die Proportionen im Speciellen ausgedehnt hat; wir würden gewiß Belehrendes von ihm erfahren haben. Da dies nun aber einmal nicht geschehen ist, so sind bis heute die Widersprüche der Kritik und der Gruppe selbst noch ungelöst, und um darüber volle Klarheit zu verbreiten, ist es nun schließlich noch nöthig, die Frage aufzuwerfen, was wohl die Künstler darzustellen beabsichtigten. Wollten sie Kinder darstellen und ist ihnen dies mißlungen, oder wollten sie Erwachsene bilden, die nur um die Hauptfigur in gehöriger Weise hervortreten zu lassen, kleiner gehalten wurden, wie es ja von der Niobe mit ihrer Tochter allgemein angenommen wird, und wie es auch einige der eben citirten Schriftsteller für die Gruppe des Laokoon annehmen? Ich muß glauben, daß die erstere Anschauung, wenn sie auch manchem Beschauer bis jetzt nicht ganz wahrscheinlich vorkommen mag, eine weit größere Berechtigung hat.

Bei einem genaueren Studium der Figuren finden sich eine Menge von Eigenthümlichkeiten, welche das Bestreben kund thun, der kindlichen Form nahe zu kommen. Vor Allem sind es die Genitalien, welche dies beweisen; sie sind durchaus kindlich gebildet, was

1 „Ueber Laokoon" 1797.
2 Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik.
3 Geschichte der griechischen Plastik. 2. Aufl. 1869. S. 231.

besonders deutlich an dem älteren Sohne hervortritt. Doch auch in anderen Dingen läßt sich das Bestreben erkennen, kindliche Gestalten zu zeichnen. So haben die Künstler, man möchte sagen, ängstlich vermieden, die Verhältnisse der Muskulatur, die bei Laokoon mit studirter Raffinerie dargestellt sind, hervortreten zu lassen. Man vergleiche die Schultern, die Seitenrumpfgegenden zwischen Achselhöhle und Becken, die Brustmuskulatur, den M. sternocleidomastoideus und man wird finden, daß alles, was wir bei Laokoon an Elasticität bewundern, bei den Söhnen unter einer glatten und weichen Oberfläche versteckt ist. Auch die Füße und Hände, soweit sie erhalten sind, tragen durchaus jugendliches Gepräge, so ist besonders die nach der Schlange fassende Hand des älteren Knaben ganz kindlich. Ein weiterer schwer wiegender Beweis für die Ansicht, daß die Künstler bestrebt waren, kindliche Gestalten darzustellen, liegt in der merkwürdigen Thatsache, daß bei beiden Knaben die Köpfe zu groß für die allgemeinen Körperproportionen sind. Hätten die Künstler wirklich, wie es den übrigen Verhältnissen entspricht, Jüngling und Mann bilden wollen, so würden sie gewiß, der griechischen Tradition folgend, die Köpfe eher zu klein, als zu groß modellirt haben.

Daß dem unbefangenen Beschauer trotzdem die Köpfe viel zu klein erscheinen, hat seinen Grund nur darin, daß bei Jedem, der vor die Gruppe tritt, die Größenverhältnisse ebensowohl wie die Behandlung der Formen den Glauben erwecken müssen, er habe Kinder vor sich, und da Kinder eben mit so kleinen Köpfen, wie sie die Knaben zeigen, gar nicht denkbar sind, so findet der Beschauer, trotz der Unrichtigkeit seiner Meinung, die Köpfe zu klein. Ich muß sogar gestehen, daß mir selbst heute noch, wo ich doch durch Zahlen erhärtete Beweise für die Richtigkeit der ausgesprochenen Thatsachen habe, die Gruppe in ihren Seitentheilen denselben kahlen Eindruck macht, den ich früher, vor einem eingehenden Studium der Gruppe, stets auf die zu geringe Größe der Kinderköpfe schob.

Ein seltsamer Widerspruch mit diesen Bestrebungen der Künstler, sich dem Kindesalter anzupassen, liegt in dem Ausdruck und Bau der Gesichter. Besonders der ältere Knabe hat vollkommen die Züge eines Erwachsenen, aber auch der jüngere Bruder ist nicht anders. Es ist dies nur dadurch zu erklären, daß die Bildner lieber auf die sonst angestrebte Harmonie, als auf die Darstellung eines recht lebendigen Ausdruckes verzichteten, welcher natürlich in der Art, wie es geschehen ist, auf kindlichen Gesichtern gar nicht hätte hervorgebracht werden können. Auch die Waden haben, im Gegensatz zu der Muskulatur der Arme, männliche Fülle.

All' dies ungewisse Hin- und Herschwanken der Künstler zwischen Kind und Mann aber muß es erklärlich scheinen lassen, daß jede andere als eine objektiv anatomische Untersuchung verzweifeln mußte, eine endgiltige Erklärung der beiden Knaben zu geben. So sind denn auch die oben mitgetheilten Widersprüche, oder vielmehr Unklarheiten in den Urtheilen der Kunsthistoriker nicht nur verzeihlich, sondern dokumentiren sogar eine scharfe Beobachtung, welcher nur die hierzu nöthige Vorbildung fehlte, um vollständig klar zu sehen.

Mögen es daher die zünftigen Kunstschriftsteller nicht übel aufnehmen, daß ein Anatom, welcher glaubt, in dieser Sache ein kompetenterer Beurtheiler zu sein, es gewagt hat, einen Streifzug auf ihr Gebiet zu machen, und möchte es mir gelungen sein, die Nachlässigkeiten in der Laokoongruppe mit Sorgfalt, ihre Unklarheiten mit Klarheit zu behandeln!

Die deutsche Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München.

Von Sigmund Lichtenstein.

Mit Illustrationen.

III.

Ich habe am Schluß des vorigen Aufsatzes einen Prachtpokal geschildert, welcher von einem überaus reichen figürlichen Schmuck belebt erscheint. Wir fanden Scenen aus dem menschlichen Arbeitsleben, Scenen aus der Geschichte und Mythologie der Griechen und Römer, wir fanden eine biblische Gestalt, dann allegorische Figuren, und endlich auch Figuren, durch welche verschiedenartige Bewegungsformen, die zum Aufbau des Pokales dienen, personificirt sind. Wie oft wird an diesem Gefäße sowie an vielen anderen Werken der Ausstellung die Harmonie und Ruhe des Ganzen bewundert, welche trotz der hundertfältigen Bewegungen der Figuren und trotz der reichen Gliederung unserem Auge so wohlthut! Wie haben es unsere Voreltern nur angefangen, daß sie bei aller Vielfältigkeit und Lebhaftigkeit der Bewegung doch die feierliche Ruhe eines in sich abgeschlossenen einheitlichen Ganzen herausbrachten? So könnten die modernen Meister fragen, welche sich ehrlicherweise gestehen müssen, sie dürften eine so erstaunliche Bewegungsfülle, wie sie uns an früheren Schöpfungen begegnet, an keinem ihrer Werke veranschaulichen, ohne daß das Ganze in's Zappeln zu gerathen schiene. Das Gefühl dieses Unvermögens ist wohl eine der Ursachen, weshalb in unseren Schulen und Werkstätten der Sinn für den figürlichen Schmuck an kunstgewerblichen Gegenständen ungleich weniger als der Sinn für das Ornament geweckt und gepflegt wird. Freilich wirkt auch noch die ungesunde Trennung der Architektur von der Malerei und Plastik mit, eine Trennung, welche nur langsam verschwindet. Das Alles hängt mit der geringen Pflege der Phantasie zusammen. Man hat es schier vergessen, daß zur Hervorbringung eines kunstgewerblichen Erzeugnisses gerade so gut wie zur Hervorbringung eines Werkes der sogenannten großen Kunst die Phantasiethätigkeit nothwendig sei, und man hat es vergessen, daß das hervorgebrachte Werk den Eindruck einer Phantasieschöpfung machen müsse. Wollen wir vorwärts kommen, wollen wir der viel beklagten Erfindungsarmuth auf kunstgewerblichem Gebiete ein Ende machen, dann muß dem figürlichen Schmuck ein größerer Raum abgetreten werden. Unsere Zeit darf aber hiebei nicht die schwächliche Nachtreterin der Epoche der Renaissance sein. In jenem Zeitalter der glühendsten Begeisterung für das klassische Alterthum setzten die tonangebenden Klassen ihre Ideen und ihre Leidenschaften sowie die Naturvorgänge in ein magisches Verhältniß zu den alten Göttern und Halbgöttern. Jetzt ist der Götterspuk der Renaissance und der nachfolgenden Epochen durch die Erfindungswunder der Neuzeit aus den Köpfen verdrängt; aber damals sah man überall mit dem Auge der Phantasie die Götter und Göttinnen als ungemein lebendige Personifikationen von allem Möglichen.

In unserer Ausstellung begegnen wir einer Fülle herrlichster Schöpfungen der deutschen Renaissance, welche mit mythologischen Scenen geschmückt sind. Da sehen wir auf einem Helm Venus und Amor, auf einem von Rossen gezogenen Wagen; auf einem anderen, weit schöner gearbeiteten, reicht Paris den Apfel der bevorzugten Göttin; auf der anderen Seite des Helms wird Helena entführt; auf einem herzförmigen Schild schleudern großartig modellirte Titanen die Felsblöcke gegen den Blitze schleudernden majestätischen Juppiter, dessen Adler hier als wahrhaft königlicher Vogel erscheint. Dieser wundervolle Schild und die Helme, welche dem Prinzen Karl von Preußen gehören, sind aus Eisen getrieben und stammen aus Augsburg und aus dem sechzehnten Jahrhundert. Auf der Volute einer Perlmutterschnecke ist der verwandelte Aktäon und auf dem dazu gehörigen Deckel Diana mit ihren Nymphen zu schauen; auch der Ständer dieses Nautilus wird durch die Figur der Diana gebildet, welche, von ihren Hunden umgeben, in's Hüfthorn stößt. Den Deckel einer herrlichen großen Vase aus Bergkrystall krönt die goldene Figur des Neptun, während an der Vase selbst der Jasonsage entnommene Darstellungen mit höchster Meisterschaft eingeschliffen sind. Am Rande einer Onyxschale hält der sich herabbeugende goldene Neptun an zwei goldenen Ketten zwei goldene Seerosse, welche mit emaillirten Ringelschweifen in der Höhlung der Schale zu beiden Seiten sich tummeln. Auch diese Werke, welche der bayerischen Schatzkammer entnommen sind, stammen aus dem sechzehnten Jahrhundert. Als Beispiel dafür, wie selbst an kirchlichen Geräthschaften häufig mythologische Figuren angebracht wurden, diene eine Taufkanne mit Schüssel aus der Hofkapelle zu Gotha. Die Beziehung dieses Gefäßes zum Element des Wassers genügte in jener Epoche, um Meeresgottheiten anzubringen. Auf einer Zinnschüssel Caspar Enderlein's, welche dem bayerischen Nationalmuseum gehört, sind die einst so beliebten allegorischen Figuren mit mythologischen vermengt. Auf der erhöhten Mitte thront Temperantia; rings herum sind die Personifikationen der vier Elemente in trefflich gearbeiteten Landschaften dargestellt; die Luft wird durch den auf Wolken dahinsausenden Merkur, das Feuer durch Mars personificirt, welcher den Feuerbrand in eine Stadt wirft. Sehr sinnreich sind die Elemente noch einmal durch vier Karyatiden personificirt, welche die Umrahmungen der Hauptscenen von einander zu trennen haben. Sie sind von Bandornament umgeben und als dienende Figuren an ihren Stellen festgehalten; durch das Bandwerk sind die Vogelfüße, die Donnerkeile, die Fischschwänze, die Wurzeln gesteckt, in welche je nach ihrer Bedeutung die vier Karyatiden nach unten auslaufen. Auch das Ornament zu beiden Seiten der Karyatiden wirkt zu ihrer Charakterisirung mit.

Doch genug; wenn ich alle die ausgestellten Werke anführen wollte, an deren Ausschmückung die Mythologie in ihrer Vermengung mit der Allegorie einen Antheil hat, würde ich nicht fertig werden. Die Götterwelt der Griechen und Römer bildete eben während der Epoche der Renaissance einen wesentlichen Bestandtheil der Phantasiethätigkeit, was heutzutage trotz aller Kenntniß der Mythologie nicht mehr der Fall ist.

Es ist hiebei verwunderlich, daß man sich vor der Frage scheut, was für Stoffe die Gegenwart biete, welche den leergelassenen Platz im Reiche der Phantasie ausfüllen könnten. Trotzdem wird die Frage nach dem Gegenständlichen für das Kunstgewerbe gerade so eine brennende werden, wie sie es für die große Kunst schon geworden ist. Werden einmal wieder den Kunsthandwerkern Stoffe geboten, welche volksthümlich zu werden das Zeug haben, dann wird die Freude an der Arbeit wachsen, und dann wird die Geschicklichkeit in weiteren Kreisen rasch zunehmen. Denn die so nothwendige Freude am Material

selbst und an der Behandlung desselben wächst im Kunsthandwerker, wenn er Einzelfiguren oder ganze Gruppen aus dem spröden Material herausarbeiten darf, welche seine Phan-

Pianino von Fr. Radspieler im Stile Ludwig's XV.

tasie beschäftigen und in derselben Leben gewinnen können. Sein Gefühl für das Lebendige steigert sich, wenn er Figuren darstellen darf, mit welchen er selbst den Begriff des lebendig Gewachsenen und der freien Kraftäußerung verbindet; und jenes durch die Dar-

stellung von Figuren herangebildete Gefühl wirkt auch auf die Behandlung des Ornaments; auch dieses sieht dann lebendig gewachsen aus. An jenen Arbeiten, welche in diesem Geiste vollendet sind, glaubt man aus dem mit voller Freiheit behandelten Material die Figuren und Ornamente hervorgehen zu sehen. Es erscheint das Unnatürliche, daß es Menschen, Thiere, Pflanzen aus Gold, Silber, Eisen, Kupfer geben soll, ganz natürlich, wenn die schöpferische Menschenhand während der Formengebung ihre beseelte und beseelende Kraft dem Material mitgetheilt und es hiedurch vermenschlicht hat. Es giebt kaum irgend eine andere Technik, welche so sehr wie die getriebene Arbeit dem Auge die Illusion verschafft, als hätte es die Entstehung des Werkes mit angesehen, als hätte es mit angesehen, wie die darzustellenden Scenen aus dem dehnbaren und biegsamen Material hervorwachsen. Während der Besichtigung einer getriebenen Arbeit glaubt man mit den Blicken die Dehnungen, Verdünnungen und Biegungen verfolgen zu können, welche die mit Hammer und Punzen bewaffnete Hand des kunstfertigen Meisters dem Metalle aufzwingt. Noch mehr! Je nach der Zeichnung, welche die Metalltreiber in Gold oder Silber, in Kupfer oder Eisen herausbringen wollen, gehen die lebendigen Bewegungen des sich streckenden und sich biegenden Metalles unmittelbar in die Bewegungsformen menschlicher, thierischer oder pflanzlicher Gebilde über. Man kann beobachten, wie das sich ausdehnende und sich wölbende Metall etwa zur sich ausdehnenden und sich wölbenden Menschenbrust wird; man glaubt es mit anzusehen, wie bei landschaftlichen Darstellungen aus dem sich rundenden und sich umbiegenden Metalle die Rundung eines Baumstammes, die Umbiegung der Aeste und Blätter entsteht. In dieser Beziehung bewunderungswürdig sind ein Turniersattel aus dem Besitz des Grafen Erbach und ein in Augsburg in Eisen getriebener Schild mit dem Zeichen Heinrich's II. von Frankreich und der Diana von Poitiers. Auf dem Turniersattel und dem Schild sind Kampfsscenen dargestellt; die Bewegungen der Menschen und Pferde, die Wiedergabe der Affekte, die Trefflichkeit der Modellirung machen diese eisernen Werke zu großen Kunstschöpfungen des sechzehnten Jahrhunderts. In geschlagener und ciselirter Arbeit ist ein herrlicher Schild aus dem Kensington Museum ausgestellt, welcher mit der Darstellung römischer Triumphe geschmückt ist und auch in Augsburg im sechzehnten Jahrhundert gearbeitet wurde. Zu den reizendsten landschaftlichen Darstellungen in getriebener Arbeit gab die Geschichte von Adam und Eva auf einem der Einbände, welche zur Silberbibliothek Albrecht's von Preußen gehören, die Veranlassung. Es ist Nürnberger Arbeit. Köstliches Ornament mit Figuren finden wir in Kupfer getrieben an einem Gefäß aus dem Braunschweiger Museum.

Die erstaunlichste Ausbildung des Künstlerauges und der Künstlerhand offenbart sich noch in einer Schöpfung von märchenhaftem Zauber. Es ist ein Gefäß nebst Kredenzteller aus der bayerischen Schatzkammer, dessen Erfindung dem Hans Mielich zugeschrieben wird. Aus den beiden Außenseiten der Schale, welche aus Rhinoceroshorn gefertigt ist, und am vorderen und hinteren Ende sich kahnartig verengert, sind zwei dahineilende Drachen geschnitzt; in der Höhlung dieser größeren Schale ruht auf einem rings von Edelsteinen umblitzten Knaufe eine kleinere emaillirte muschelförmige Schale mit zwei Delphinen, in welcher die emaillirten Goldfigürchen Neptun's und Amphitrite's thronen. Nach unten ist die Hornschale auf beiden Seiten von zwei Goldnischen umschlossen, deren Ränder mit Email und Edelsteinen geschmückt sind. Die Bekrönung der einen Nische wird durch zwei sich dahinstreckende goldhaarige Nymphen gebildet, deren Leiber

weiß emaillirt sind; sie nehmen Juppiter mit dem Adler in die Mitte, zu dessen Füßen ein Rubin den Schemel bildet. Der Götterkönig beugt sich herab gegen das Innere der Nische zu. In dieser sieht man Venus, welche den einen Fuß in die grünemaillirten Wellen taucht; ihr zur Rechten ruht in Gold gekleidet eine Gefährtin; zu ihrer Linken sitzt der kleine Amor auf einem goldenen Kästchen, aus welchem ein Diamant uns entgegenleuchtet. Unter dem Diamant ist ein goldener Löwenkopf wie an einem Brunnen angebracht; der Diamant ist wirklich wie ein zauberischer Brunnquell anzuschauen, in welchem sich Frau Venus spiegeln kann, und welchem die grünen Wellen da unten ihren Ursprung verdanken. Die Nische der anderen Seite ist wieder von zwei Nymphen mit Juppiter in der Mitte bekrönt. Aus dem Innern dieser Nische ragt ein großer, von einem emaillirten Uhrzifferblatt umzogener Rubin, welchen zwei weißemaillirte lebhafte Genien umgeben, die goldenes Kraushaar und gleich den anderen Figuren goldige Augen und Lippen in den weißen Gesichtern haben. Ueber dem Rubin eilen zwei geflügelte, in Gold getriebene Rosse dahin. Zu beiden Seiten der Nischen wird die Schale, ihren beiden Verengerungen entsprechend, von zwei emaillirten und mit Edelsteinen besetzten Goldbändern umgürtet, welche, oben frei abstehend, in goldenen Maskarons endigen.

Man sollte meinen, diese Fülle von Gold, Email und Edelsteinen müßte auf so kleinem Raume nur als unruhiges Durcheinander erscheinen. Dem ist nicht so. Durch die weise Vertheilung der Figuren und Edelsteine erscheint der Raum ausgedehnt. Ferner wird ein unruhiges Durcheinander des Goldglanzes und Steingefunkels dadurch vermieden, daß die glänzenden Goldflächen durch die meisterhafte Behandlung der sich kräuselnden oder herabhängenden Haare, der Pferdemähnen, der Adlerschwingen, der Gewandfalten vervielfältigt und zerkleinert erscheinen, so daß das Licht von einer größeren Oberfläche nicht unruhig zurückgeworfen werden kann. Auch die vielen Schatten in den Zwischenräumen zwischen den einzelnen Haar- und Federpartien unterbrechen und mildern natürlich den Glanz. Aehnlich verhält es sich mit der Behandlung der Maskarons mit ihrem fast leidenschaftlichen Muskelspiel, durch welches ebenfalls die Goldflächen zerkleinert werden. Durch all' das wird die Wirkung der Goldfarbe als solcher nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern vielmehr gesteigert. Das ruhige opake Weiß der schöngeformten Leiber nimmt alsdann in unserem das Ganze überschauenden Auge Theil an der Wärme der Goldfarbe und an dem Feuer der wie flüssig und unerschöpflich aus den durchsichtigen Edelsteinen heraufquellenden Farben.

Ich will nach diesem reich ausgestatteten Werke noch einige Arbeiten erwähnen, welche uns nahe legen, daß unsere Generation in Bezug auf Raumbelebung und Raumausdehnung noch außerordentlich viel von den alten Meistern zu lernen hat. So sehen wir auf einer mit Gold und Email montirten großen Platte von Bergkrystall am Rande Ornamente mit geflügelten Frauenbüsten und Chimären eingeschliffen, welche in großem Schwung den Raum ausdehnen, während auf neueren Arbeiten der Raum oft durch Ueberfülle ohne Lebensfülle eingeengt wird. Selbst der vom Ornament leer gelassene Raum erscheint sehr belebt, und zwar als Spielraum, welchen das Ornament braucht, welchen es durchschneiden muß, um sich frei und elastisch weiterschwingen zu können. Der Eindruck des freien elastischen Schwunges wird noch verstärkt durch die Beschwingung der mittleren Figuren, welche wie zum Weiterflug ihr Gefieder kräftig auseinander spreizen. Dieses Werk gehört der bayerischen Schatzkammer und stammt aus dem sechzehnten Jahrhundert. Dieselbe bewunderungswürdige Meisterschaft in Bezug auf die Behandlung des Ornaments als

eines Mittels zur Raumbelebung und Raumausdehnung begegnet uns an einem Stickrahmen aus Nußbaumholz, welcher dem deutschen Gewerbemuseum in Berlin gehört und in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Nürnberg gefertigt wurde. An den beiden Schmalseiten werden die mittleren ausgezeichneten Porträtmedaillons Maximilian's I. und Karl's V. von geflügelten Genien gehalten, welche aus reizendem Pflanzenornament hervorwachsen. An den Langseiten sieht man Vasen und Medaillons von Genien, Satyrn, Knappen, Pferden gehalten. Es ist, als ob eben die Genien und Pferde sammt ihren Pflanzenranken sich in Bewegung gesetzt hätten, um sich den Medaillons von beiden Seiten entgegenzuschwingen. An den Außenseiten der Ständer, in welchen zwei Rollen liegen, versinnlichen einige mit Radzacken umgebene Maskarons durch ihre Stellung die Drehbewegung der Rollen. Sie machen in dieser Zwangslage eine wohl begründete grimme Geberde. Es wäre an der Zeit, daß auch unsern Künstlern verschiedene Motive, welche von den Bewegungsweisen der Gebrauchsgegenstände hergenommen sind, einfallen dürften. Da könnte sich doch z. B. Einer der Nähmaschinen erbarmen, welche Hausmöbel geworden sind und noch ohne jeden charakteristischen Schmuck dastehen. Für solche moderne Gebrauchsgegenstände, welche mit den neuen Erfindungen auf dem Gebiete der Maschinenbaukunst zusammenhängen, könnten wir noch etwas Anderes von den alten Meistern lernen. Wir könnten nämlich für die modernen Vorrichtungen, bei welchen die Geschwindigkeitsgrade eine so große Rolle spielen, den Alten absehen, wie sie die Schnelligkeit der Bewegung zu versinnlichen wußten. Gleich die zuletzt hervorgehobenen Ornamente gehören hieher. Als weiteres Beispiel diene nur der schon erwähnte herzförmige Schild mit der Titanenschlacht. Unten in der Ecke spreizt mit medusenartigem Ausdruck und fliegenden Haaren ein Genius sein Gefieder aus; mit beiden Händen hält er zwei heftig lohende Fackeln und rollt die Ringelschweife nach beiden Seiten aufwärts; er dehnt durch die Ausbreitung der Schwingen und der Arme den Raum aus und charakterisirt wie eine verkörperte Ouverture die stürmische Bewegung der über ihm sich abspielenden Titanenschlacht. Nicht bloß den Anschein der Bewegung, sondern auch den Anschein einer rascheren oder langsameren Bewegung können wir auch recht deutlich an dem Aufbau von Gefäßen wahrnehmen. Glatte scharf eingezogene Hohlkehlen z. B. mit rasch beweglichem Metallglanz, in welchen noch dazu Tragfiguren kauern, geben dem Bau einen raschen Schub nach aufwärts; sie schnellen ihn aufwärts, während selbst abgesehen von den ruhigeren Flächen schon das Profil des vom Ständer getragenen Gefäßrumpfes langsamer bewegt aussieht.

Noch eine weitere Lehre für die Fortentwickelung unseres Kunstgewerbes können wir aus den unseren Blicken dargebotenen Schöpfungen ziehen. Während ich die vielen in der Ausstellung vorhandenen Werke, welche der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sowie dem 17. Jahrhundert ihren Ursprung verdanken, genau besichtigte, wurde es mir immer klarer, daß das in jenen Zeiten vorherrschende Ornament, über dessen Bedeutung man immer noch im Dunkeln umhertappt, nicht einer sinnlosen Laune gefröhnt, sondern einem wahren Bedürfniß der Volksphantasie entsprochen habe. Denn sonst wäre die Leidenschaft unerklärlich, mit welcher man das Cartouchewerk, Schildwerk, Bandwerk, Riemenwerk, Rollwerk, Schweifwerk an Figuren selbst und um die Figuren herum als Medaillonrahmen anbrachte. Es dürfte umsomehr am Platze sein, in den Sinn dieser Verzierungsweise tiefer einzudringen, als heutzutage gerade originellere Künstler, deren Phantasie nicht nach der landläufigen Schulschablone zugeschnitten und hiedurch eingeengt ist, dem Barock-Ornament mit be-

sonderer Neigung sich zuwenden, um dasselbe zu modernisiren. Das bringt wenigstens Abwechselung in die Monotonie der durchschnittlich recht langweilig behandelten Akanthusblätter und Akanthusranken. Und wie sollten diese anders als langweilig aussehen, da die Meisten, welche sie anwenden, niemals die lebende Pflanze erblickt haben, wie ich mich durch eine Umfrage bei vielen Architekten und Bildhauern überzeugt habe. Wenn man nicht die lebendige Natur, welche man stilisiren soll, im Kopfe hat, sondern nur den Gyps und immer wieder Gyps, — wie soll da etwas Lebensfähiges herauskommen?

Welche bisher noch weniger beachtete Seite ist denn nun an dem Barock-Ornament hervorzuheben? Es ist bekannt, daß insbesondere in Deutschland jenes Ornament in ver-

F. v. BADER WIEN sc.

Tapete, von Giani in Wien

wandtschaftlichen Beziehungen zu dem Gitterwerk, vornämlich aber zu den Metallbeschlägen stand. Metallbeschläge aber sind Befestigungsmittel. Sie konnten um so eher einen großen Einfluß auf die Gestaltung des Ornamentes gewinnen, als in der Blüthezeit der Schlosser- und Schmiedekunst das starre Material des Eisens an Gittern und Beschlägen ein elastisches Aussehen gewann. Hiedurch wurde man wieder an den elastischen Schwung des Pflanzen-Ornaments erinnert, auch wenn dieses nicht nachgebildet war. An welchen Stellen vorzüglich erhält nun das Barock-Ornament das Gepräge eines elastisch aussehenden Befestigungsmittels? An solchen Punkten, an welchen Figuren angebracht sind, welche ihrer ruhigen Stellung oder ihrer Bewegungsweise nach von der tektonischen Gliederung abhängig sind, im Gegensatz zu jenen Einzelfiguren oder Gruppen, welche sich in einer geschichtlichen oder ungeschichtlichen Situation frei bewegen. Das Barock-Ornament dient gewissermaßen als Fessel, um die Figuren als dienstleistende an bestimmten Stellen festzuhalten. So sind

vielen Karyatiden Bänder um die Schultern geworfen; Köpfe, Arme und Beine werden durch das festbindende Bandwerk gesteckt; von dem letzteren wird häufig der ganze Rumpf umgürtet; eine derartig durchbrochene Bekleidung von reizendster Arbeit tragen sieben Karyatiden, von welchen der Knauf eines herrlich sich aufbauenden, dem deutschen Kaiser gehörenden Pokals umkreist wird. Am Rande eines aus Silber getriebenen und vergoldeten Deckels eines Pokales, welchen die Stadt Emden ausgestellt hat, arbeiten sich Männerköpfe mit sichtlicher Anstrengung aus dem sie fesselnden Metall heraus und recken ihre Köpfe nach oben, um die Richtung zur pokalbekrönenden Pallas, zur Schutzpatronin des Emdener Magistrates, deren Fußgestell von Knaben getragen wird, schärfer zu betonen. An dem Wulst eines anderen Pokales, welcher auch Eigenthum des deutschen Kaisers ist, drängen sich abwechselnd Adler und Maskarons aus den Bändern hervor, von welchen sie umrahmt sind. Aehnliches finden wir an den Wulsten zweier Prachtpokale aus der bayerischen Schatzkammer. Und wie oft findet man am Fuße solcher Gefäße eine Reihe von Köpfen, die sich auch wie von selbst im Kreise herum aus dem dehnbaren Metall hervorarbeiten, um nach oben blickend schon am Fuße die Richtung gegen die Bekrönung zu anzugeben, so daß der Beschauer durch sie gewissermaßen angeleitet wird, das einheitliche Ganze von unten bis oben mit seinen Blicken zu umspannen. Das hängt mit dem uralten Bedürfniß zusammen, Richtungen nach oben und unten, Wendungen nach rechts und links, die eckbildenden Verbindungen zweier Seiten, die Mitten, an welchen zwei symmetrisch angeordnete Hälften sich begegnen, dann Endigungen, Bekrönungen, ferner die Durchkreuzungspunkte von Fassungen und Felderumrahmungen und vieles Andere, was mit der tektonischen Gliederung zusammenhängt, durch Figuren zu Lebensverdichtungen des Aufbaues zu machen. Wir dürfen freilich mit Recht verlangen, lebendige, sich wechselseitig bedingende Bewegungsformen etwa schon an Gefäßen zu schauen, auch wenn an ihnen gar kein figürlicher oder selbst gar kein ornamentaler Schmuck zu finden ist. Aber die Völker tragen doch eine Begierde in sich, das Leben, welches die organisch aus einander hervorwachsenden Gliederungen durchströmt, zuletzt in Figuren ausmünden zu lassen, mit welchen sich der höchste Begriff des lebendigen Wachsthums verbindet. Diesen höchsten Begriff findet aber der Mensch am meisten an sich selbst verwirklicht; es will der Mensch, in manchen Fällen sogar sich selbst porträtirend, aus seinem Menschenwerk hervorschauen, und an dessen Aufbau noch mitthätig erscheinen. So schaut bei der Kanzel im Wiener Stephansdom deren Erfinder aus dem Steinwerk heraus; so trägt Jörg Oechsel als lebendige Konsole eine Orgel in derselben Kirche; so figurirt Adam Krafft als Träger seines Sakramentshäuschens in der Nürnberger Lorenzkirche. Und für die Thatsache, daß lange vor dem Erscheinen des Bandornamentes das Bedürfniß im deutschen Volke vorhanden war, die Festhaltung dienstleistender Figuren an bestimmten Stellen zu markiren, diene nur ein einziges, aber sehr bezeichnendes Beispiel als Beleg. An dem romanischen Portal der Kirche des Regensburger Schottenklosters wird die menschliche Kraft, welche im Bauwerk verborgen liegt, unter Anderm dadurch offenbart, daß Menschen am Fuße einiger an den Ecken ausgekehlten Pfeiler knieen, und die zwei zusammenstoßenden Wandflächen zwischen ihre Beine nehmen, während ihre Hände je zwei herablaufende Rundstäbe frei von der Wand ablösen, um dieselben wie Bänder um ihren Hals zu schlingen.

Für die ganze Klasse der Figuren, welche im Dienste der tektonischen Gliederung, im Dienste der Konstruktion stehen, ist noch kein Name ausfindig gemacht worden. Versuche liegen vor, zu welchen die Decke Michelangelo's in der Sixtinischen Kapelle die Veran

lassung gab. Bei Kugler finden wir die Bezeichnung „die lebendig verkörperten Geister der Architektur", bei Burckhardt heißen die betreffenden Figuren „architektonisch belebende Figuren"; auch erwähnt er die Bezeichnung „die belebten, persönlich gewordenen Kräfte der Architektur". Der Kürze halber möchte ich für die ganze Klasse der hieher gehörigen Figuren die Benennung „Strukturfiguren" oder „tektonische Figuren" vorschlagen.

Solche Figuren laufen selbst oft in Gebilde mit technischen Funktionen, z. B. in Spiralen statt in Arme und Füße aus, welche verschiedene Theile der tektonischen Gliederung spangenartig verbinden, wie ich das in meinem vorigen Artikel an einem Pokal gezeigt habe. So schöpfen manche Generationen wieder aus dem Urquell aller Ornamentik, d. h. aus dem, was der Mensch als geborener Techniker aus sich selbst erfunden hat, um sich die Außenwelt dienstbar zu machen, und insbesondere die Deutschen sind es, welche dem Barock-Ornament einen technischen Ursprung gaben, indem sie das Befestigungsmittel des Metallbeschläges dazu benützten. „Die ältesten dekorativen Motive sind nicht aus der Natur entnommen, sondern technischen Ursprungs," sagt Gottfried Semper.

Wir sehen also, daß frühere Generationen des deutschen Volkes aus der technischen Behandlung des Materials und aus der tektonischen Gliederung desselben verschiedene ornamentale und figürliche Verzierungsweisen hervorgehen ließen, und daß sie dabei auf die Urgrundlagen aller Ornamentik zurückgingen und aus den innersten Bedürfnissen des Menschen schöpften. Das erinnert an einen Ausspruch Immanuel Kant's in seiner Anthropologie: „Das Genie scheint nach der Verschiedenheit des Nationalschlages und des Bodens, dem es angeboren ist, verschiedene ursprüngliche Keime in sich zu haben und sie verschiedentlich zu entwickeln. Es schlägt bei den Deutschen mehr in die Wurzel, bei den Italienern in die Krone, bei den Franzosen in die Blüthe, und bei den Engländern in die Frucht."

Elfenbeinkrug. ([illegible]) Zinnerner Taufbecher. (Cassel.) [illegible]becher. (Sammlung [illegible].) Gothische Bierkanne. (Cassel.)

Zur Erinnerung an Christian Ruben.

Die liebliche Insel Frauenwörth im Chiemsee birgt seit dem Sommer letzten Jahres die irdischen Reste des am 8. Juli 1875 in Wien verstorbenen Christian Ruben, k. k. Regierungsrathes und gewesenen Direktors der Akademie der bildenden Künste, welcher, einem romantischen Zuge seines Herzens folgend, jenes kleine Eden zu seiner letzten Ruhestätte erkor, wo er einst seine glücklichsten Tage verlebt und von welchem er seine geliebte Gattin heimgeführt hatte. Gar manche Besucher des anmuthigen Eilandes werden es nicht unterlassen, an jener Stelle ein ehrendes Erinnern den Manen des Dahingeschiedenen zu weihen, welcher, abgesehen von seiner künstlerischen Bedeutung, als Mensch ein ehrenhafter Charakter, liebenswürdig im geselligen Verkehr, ein wohlwollender Lehrer und ein warmer Freund der Jugend war.

Christian Ruben wurde im Jahre 1805 zu Trier in Rheinpreußen geboren, wo sein Vater als tüchtiger Zeichenlehrer am Gymnasium wirkte und auch seinem begabten Sohne den ersten Zeichenunterricht ertheilte, mit dem ausgesprochenen Wunsche, ihn die künstlerische Laufbahn betreten zu sehen. Auffallender Weise zeigte jedoch der junge Ruben durchaus keine Neigung zu diesem Berufe, was immerhin in einem Künstlerleben als eine seltene Erscheinung angesehen werden muß, weil ja weit häufiger der umgekehrte Fall eintritt; und es mochte wohl dieser Umstand insofern nachwirken, als Ruben selbst, nachdem er sich der Kunst gewidmet, in späteren Jahren nicht jenen unermüdlichen Schaffensdrang in sich trug, der sonst die meisten Künstlernaturen kennzeichnet.

Er hatte eben in seiner Vaterstadt die Gymnasialstudien absolvirt, als im Jahre 1822 Cornelius als Direktor an der Düsseldorfer Kunstschule erschien. Nun ward Ruben plötzlich anderen Sinnes und bat aus eigenem Antrieb seinen Vater, die Akademie in Düsseldorf besuchen zu dürfen, um sich zum Künstler auszubilden. Durch zwei Jahre war er hier unter Cornelius' Leitung thätig, und als Letzterer einen Ruf nach München annahm, folgte Ruben seinem Lehrer ebenfalls dahin. Zur selben Zeit war auch Kaulbach schon in München eine gefeierte Größe und, angeregt von diesen Meistern, setzte der junge Mann voll Begeisterung seine Studien fort.

Gar bald war sein Streben auch von günstigem Erfolg begleitet; nachdem bereits in Düsseldorf sein erstes größeres Werk, eine Kreuzabnahme, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde erregt hatte, erlangte er in München gleichfalls in kurzer Zeit bedeutenden Ruf, und bei dem überaus regen Kunstleben, welches zu jener Zeit in Bayerns Hauptstadt unter Ludwig I. aufblühte, fehlte es auch Ruben nicht an bedeutenden Aufträgen.

Er zeichnete Kartons zu den Glasmalereien für die Fenster des Regensburger Domes und der gothischen Kirche in der Münchener Vorstadt Au; sodann folgten die Kartons für die Ausschmückung des Schlosses Hohenschwangau, in denen er Scenen aus dem deutschen Frauenleben des Mittelalters, sowie aus der Sage vom Schwanenritter zur Darstellung brachte.

Aus der Zeit seines Aufenthaltes in München stammt ferner eine Reihe von Staffeleigemälden; es sind dies jene stimmungsvollen Genrebilder, die seinem Namen in den weitesten Kreisen einen guten Klang verschafften; vor Allem das „Abendgebet auf dem See", „der Karthäuser", „eine in's Kloster eintretende Jungfrau", „der Räuber", „die Macht des Glaubens", „die Perle" und noch manche andere. Die meisten dieser Bilder sind durch Stich und Lithographie allgemein bekannt geworden, besonders das erstgenannte „Ave Maria" wurde dergestalt populär, daß man dessen Nachbildung außer den graphischen Reproduktionen auch sonst noch auf verschiedene Weise, z. B. als Porzellan-Diaphanie und freilich in ziemlich degenerirtem Zustande selbst auf Pfeifenköpfen und Bierglasdeckeln nicht selten vorfindet, wie man ja in ähn-

licher Weise auch irgend eine besonders ansprechende Opernmelodie schließlich auf Drehorgeln und von herumziehenden Musikanten zu hören bekommt.

Das frische, frohe Kunsttreiben in München bedingte gemeinschaftliche Sommerausflüge in die schöne Natur des bayerischen Gebirges, und es war, wie noch gegenwärtig, auch damals der schöne Chiemsee ein von den Münchener Künstlern mit Vorliebe aufgesuchtes Wanderziel. Wie für manche seiner Kunstgenossen, wurde auch für Ruben besonders die Fraueninsel nicht sowohl wegen ihrer Naturreize, als wegen der lieblichen Töchter der dortigen Wirthin Frau Thumser zu einem besonderen Magnet, und schließlich knüpften hier Ruben und der Landschaftsmaler Haushofer den Bund für's Leben.

Als Ruben auf dem Höhepunkt seiner erfolgreichen Thätigkeit in München angelangt war, erhielt er den ehrenvollen Ruf zum Direktor der Kunstschule in Prag und säumte nicht, demselben Folge zu leisten. Wiewohl er dort die Zustände ziemlich verworren und im Argen liegend vorfand, so daß es anstrengender Thätigkeit bedurfte, um reorganisirend und reformirend zu wirken, fand er doch noch Muße zu mehreren bedeutenden Kunstschöpfungen. So stammen aus der Zeit seines Prager Aufenthaltes vierzehn Kartons zu den stereochromischen Wandgemälden im dortigen Belvedere, welche von seinen Schülern, worunter besonders Trenkwald und Laufberger zu nennen sind, ausgeführt wurden. Unter den Oelgemälden, welche er zu jener Zeit ausführte, ist wohl das bedeutendste das auch durch den Stich allgemein bekannt gewordene Bild „Columbus im Augenblicke, da er die neue Welt entdeckt." Auch das liebliche Genrebild „die Sennerin", von dem der Künstler mehrere Wiederholungen malte, entstand zu dieser Zeit. Ruben erfreute sich in Prag allgemeiner Achtung, und vornehmlich waren es die Grafen Franz und Leo Thun, welche fördernd auf ihn einwirkten; zu Ersterem stand er in besonders freundschaftlicher Beziehung. Nach elfjähriger ersprießlicher Thätigkeit in Prag wurde Ruben zum Direktor der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt und übernahm diese Würde im Herbste des Jahres 1852.

Es läßt sich nicht leugnen, daß er in seiner neuen Stellung, Angesichts der verschiedenen Strömungen und Parteiungen in den Kunstkreisen der großen Residenz, mit manchen widrigen Faktoren zu kämpfen hatte. Solche Verhältnisse mochten wohl beigetragen haben, seinen unbefangenen Blick einigermaßen zu trüben und ihn in seinem Wirkungskreise manche Maßnahmen ergreifen zu lassen, die sich in der Folge als nicht zweckentsprechend erwiesen. Doch glichen sich im Laufe der Jahre die verschiedenen Differenzen mehr oder weniger aus, und im Ganzen genommen konnte Ruben zuletzt auch in Wien auf seine Wirksamkeit als Lehrer und Direktor mit Befriedigung zurückblicken, als er nach zwanzigjähriger Aktivität mit dem Ausdrucke „allerhöchster Zufriedenheit" am 20. September 1872 in den Ruhestand versetzt wurde. Es hat den Anschein, daß in diesem Zeitraume Ruben von seinen ordentlichen Obliegenheiten vollständig in Anspruch genommen wurde, da nunmehr in seiner künstlerischen Produktion ein beinahe gänzlicher Stillstand eintrat; wenigstens ist aus dieser Periode nur ein größeres Gemälde bekannt geworden, nämlich „der Untergang der Hussiten in der Schlacht bei Lipan", welches, im kaiserlichen Auftrage gemalt, auf der dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung bei Gelegenheit der Eröffnung des Wiener Künstlerhauses zur Anschauung gebracht wurde. Wenn Ruben nunmehr so ziemlich auf eigene Kunstthätigkeit verzichtete, so fand er dafür gewißermaßen Ersatz in dem aufkeimenden Talente seines Sohnes Franz, dessen künstlerische Entwickelung er stets mit väterlichem Wohlwollen verfolgte. Ruben war auch ein eifriges und beliebtes Mitglied der Wiener Künstlergenossenschaft, an deren Aufschwung und Bestrebungen er fortwährend regen Antheil nahm, so wie er in deren verschiedenen Geschäfts-Komités die ersprießlichste Thätigkeit offenbarte.

Was nun Ruben's Kunstschöpfungen im Allgemeinen betrifft, so finden wir durchweg seine Zeichnung korrekt, den Aufbau der Linien edel, die Anordnung harmonisch, seine Malweise schlicht und einfach; dagegen war er kein bedeutender Kolorist, und seine Farbengebung ist meist etwas schwer und stumpf. Nichtsdestoweniger boten besonders seine Genrebilder die reizendsten Stimmungen, und so wie er in der Wahl seiner Motive stets sinnig und nie banal war, so sind auch diese Darstellungen so tief empfunden, daß sie immer mächtig auf das Gemüth des Beschauers

wirken werden. Daß er in seiner langen Künstlerlaufbahn verhältnißmäßig Weniges geschaffen, wird man ihm wohl kaum zum Vorwurf machen, wenn man der Erwägung Raum giebt, daß besonders in seiner zweiten Lebenshälfte sein Lehramt und die Leitung der Kunstanstalten, denen er als Direktor vorstand, seine Zeit und Thätigkeit um so mehr absorbirten, als er diesen Verpflichtungen mit großer Gewissenhaftigkeit nachkam und ihm wohl die Muße fehlte für künstlerisches Schaffen, welches für sich allein schon die volle geistige und physische Kraft in Anspruch nimmt. Schließlich sei nur noch erwähnt, daß Ruben im Verlaufe seiner künstlerischen und administrativen Wirksamkeit durch verschiedene Auszeichnungen geehrt wurde; so wurde ihm in Wien der Titel eines k. k. Regierungsrathes verliehen, gleichwie er auch eine Anzahl von Ordensdekorationen, nämlich den Orden der eisernen Krone 3. Classe, den Franz-Josefsorden, das Ritterkreuz des belgischen Leopoldsordens, das Offizierskreuz des mexikanischen Guadeloupeordens und das Komthurkreuz des päpstlichen Gregorordens besaß.

L. H.

Die Maler Johann Joest und Johann Stephan von Calcar.

Von J. A. Wolff.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Um den Lesern eine Anschauung von dem Stil der Gemälde des Calcarer Hauptaltars zu geben, fügen wir hier einen nach einer Photographie angefertigten Holzschnitt nach dem Bilde der Verkündigung ein (Schema des Hochaltars bei geschlossenen Thüren, Nr. 1). Zur Erläuterung desselben diene Folgendes:

In der unteren Hälfte der Tafel, deren Hintergrund eine Brustwehr und eine Bank wahrnehmen läßt, die mit einem violettfarbigen Teppich bedeckt ist, erscheint der Engel, um der Jungfrau die Botschaft zu bringen. Gabriel ist bekleidet mit einer weißen Tunika und einem hochrothen Chormantel; an einer doppelten Perlenschnur hängt auf der Brust ein goldener, mit Edelsteinen eingefaßter Schmuck. Hellblondes krauses Haar bedeckt sein Haupt; das weiße Antlitz zeigt einen kaum merkbaren Anflug von Röthe; der Ausdruck ohne individuelle Züge ist ideal zu nennen. In der Linken trägt er das goldene, reichverzierte, kaiserliche Scepter, als Abgesandter des Königs der Könige; in schwebender, halbknieender Stellung und mit erhobener Rechten und halb geöffnetem Munde scheint er das Ave auszusprechen. Maria, in einem violetten Unterkleide und einem langen dunkelblauen Mantel, mit herabwallendem, bräunlichem Lockenhaar, kniet vor einem Betpulte; die Linke ruht auf einem geöffneten Buche, die rechte auf der Brust. Auf ihrem Antlitze leuchtet Hoheit und Demuth, Unschuld, Anmuth und Gottergebenheit. Auf der Bank ein rothes Kissen und in einer zierlichen Vase eine Lilie mit sieben Blüthen und Knospen. — Den Boden bedecken weiße und gelbe Marmorplatten. Die obere Hälfte der Tafel eröffnet durch zwei offene, durch einen Pfeiler getrennte Bogenfenster den Blick in eine gebirgige Landschaft. Rechts, vom Beschauer aus, begegnen sich zwei Frauen; die eine bereits im vorgerückteren Alter neigt sich voll Ehrfurcht vor der jüngeren: Elisabeth vor Maria. An der linken Seite kniet auf einer grünen, moosigen Anhöhe ein Mann in der stählernen Rüstung eines mittelalterlichen Ritters, das Schwert an der Seite, neben ihm der Helm, die Hände zum Gebete erhoben. Es ist kein Anderer als der Held Gideon. Vor ihm auf dem Rasen liegt ausgebreitet ein wolliges Vließ, welches allein in der Nacht bethaut worden, während der Boden umher ganz trocken geblieben war. Buch der Richter, 6, 37. Darüber hat sich der Himmel

aufgethan, und Lichtstrahlen fallen nur auf das Bließ herab. Ein bekanntes Bild der übernatürlichen Konception der Jungfrau. Seitwärts Bäume und Felsen, im Hintergrunde Gebirge. — An dem Pfeiler hängt ein schüsselförmiges Gefäß von Messing, in dessen Mitte eine Burg gemalt ist.

Der Vollständigkeit halber fügen wir auch das Schema des Hochaltars bei geöffneten Flügeln bei:

Schema des Hochaltars zu Calcar bei geöffneten Thüren.

14. Christus in der Vorhölle.
15. Auferstehung.
16. Die Frauen am Grabe.
17. Christus erscheint seiner Mutter.
18. Christus erscheint der Magdalena.
19. Christus erscheint den Frauen.
A. Messianischer Prophet.

XIV Opfer Abraham's. — 14, 15, 16

Laubwerk. — 10 Kreuzigung Christi.

25, 24, 23 — XV Erhöhung der ehernen Schlange.

25. Himmelfahrt Christi.
24. Christus speist mit den Jüngern.
23. Christus erscheint dem Thomas.
22. Christus erscheint den zehn Jüngern.
21. Christus erscheint den Emmausjüngern.
20. Christus erscheint dem Petrus.
B. Messianischer Prophet.

I Verrath des Judas.
III Verspottung Christi. IV Geißelung.
II Dornenkrönung.
VI Christus vor Annas. VII vor Caiphas.
V Ecce Homo. Meister Johann.
Die Bäckersfrau.
VIII Händewaschung des Pilatus.

17, 18, 19, A

Laubwerk.
6 Verrath des Judas.
5 Judas u. die Kette.
9 Veronica.
4 Christus am Oelberge.
8 Die Ohnmacht Mariä.
7 Kreuztragung

Laubwerk.
12 Kreuzabnahme
11 Streit um den Rock Christi.
13 Grablegung.

22, 21, 20, B

X Christus in der Vorhölle.
IX Auferstehung Christi.
XI Himmelfahrt Christi.
XII Ausgießung des hl. Geistes.
XIII Tod Mariä.

1 Einzug Christi in Jerusalem.
2 Feier des Osterlammes.
3 Fußwaschung der Jünger.

No. 1–25 Darstellungen in Eichenholz, unbemalt; 14–25 sowie A und B sind in der Hohlkehle des Rahmens angebracht und mit Baldachinen getrennt. No. I–XV sind gemalte Darstellungen.

II.

Johann Stephan oder Stevens.

Die älteste uns bekannte Nachricht über den jüngern Maler Johann von Calcar, der, wie allgemein angenommen wird, im Anfange des 16. Jahrhunderts zu Calcar geboren wurde und 1546 zu Neapel gestorben ist, findet sich in dem Werke des berühmten Arztes und Anatomen Andreas Vesalius: „De corporis humani fabrica, libri VII, Basileae ex officina Joannis Oporini,

1543. Johann, der hier mit seinem vollen Namen „Joannes Stephanus Calcariensis" angeführt wird, lieferte die anatomischen Zeichnungen für dieses Werk. J. A. Romberg meint, daß Vesalius, der später zu Brüssel lebte und Leibarzt Karl's V. war, den mit diesem befreundeten Tizian um Zeichnungen für sein obiges Werk ersucht und letzterer ihm seinen Schüler Johann von Calcar empfohlen haben dürfte. Näher liegt die Vermuthung, daß Vesalius, der aus der herzoglich Clevischen Stadt Wesel (Vesalia) am Niederrhein stammt, wie das schon sein Name und sein auf dem Titelblatte des genannten Werkes befindliches Familienwappen — drei Wiesel im Schilde —, welches auch dasjenige von Wesel ist, andeutet, seinen Altersgenossen und Landsmann Johann Stephan gekannt hat und es ihm somit nahe lag, denselben zur Anfertigung der noch jetzt unübertroffenen Zeichnungen zu veranlassen. — G. Vasari gedenkt in seinen „Vite de più eccellenti pittori, scultori etc." unsers Wissens zweimal des Meisters Johann. Im Leben des Tizian lesen wir unter Anderm: „Obschon Viele bei Tizian sich auszubilden gesucht haben, so ist doch die Zahl derjenigen nicht groß, welche wirkliche Schüler von ihm genannt werden könnten, denn er hat mit Unterricht sich nicht viel befaßt, sondern jeder hat mehr oder minder von ihm gelernt, in wie weit er von ihm beim Arbeiten sich etwas anzueignen gewußt hat. Unter Andern war bei ihm ein Niederländer, Johann mit Namen, ein gefeierter Meister in großen und kleinen Bildern und bewundernswerth in seinen Porträts, wie solche in Neapel zu sehen sind, wo er eine Zeit lang gelebt hat, und dann gestorben ist. In der zweiten Ausgabe seines Werkes läßt sich Vasari im Schlußkapitel: „Ueber einige nieder-

Verkündigung Mariä von Johann Joest von Calcar.
Aeußeres Flügelbild des Hochaltars zu Calcar.

ländische Künstler" also vernehmen: „Ich lernte 1545 in Neapel den Johann von Calcar kennen, mit dem ich sehr befreundet wurde, einen ausgezeichneten niederländischen Maler, welcher so vertraut war mit der Manier der Italiener, daß man seine Werke nicht als niederländische erkennen konnte; doch er starb zu Neapel in jugendlichem Alter, während man große Erwartungen in ihn setzte. Er hat für Vesalius die Anatomie gezeichnet." [1]

Von besonderem Interesse ist, was Karl van Mander in seinem „Schilderboek" über Johann berichtet.[2] Wir erlauben uns dieses in möglichst wortgetreuer Uebersetzung unter Beibehaltung der etwas eigenthümlichen Ausdrucksweise folgen zu lassen: „Der bedeutendste von den von der Natur besonders Begabten, der unter uns Niederländern berufen zu sein schien, Italien zum Schweigen zu bringen, wenn es sich rühmt, daß niemals ein Niederländer seine großen Meister in ihren Kunstleistungen übertroffen habe oder denselben auch nur gleich gekommen sei, war meines Erachtens der ausgezeichnete Maler Johann von Kalker, dessen Ruhm und An-

Johann Stephan von Calcar.

sehen in der Kunst ich nach Verdienst nicht genug auszudrücken vermag, weshalb es mich nur schmerzt, von diesem großen Meister zu wenig erfahren zu haben. Seine Geburtsstadt war Calcar, im Herzogthum Cleve; doch durch wessen Unterricht und Vorbild er, außer dem Drange seiner glücklichen Natur, zur Kunst hingeleitet ist oder bei wem er die Anfangsgründe gelernt hat, ist mir unbekannt; ich weiß nur, daß er nach Venedig gereist und in dem Jahre 1536 oder 1537 daselbst gewohnt hat in Gemeinschaft mit einem Mädchen aus Dortrecht, dessen elterliches Haus eine Herberge und zugleich eine Mörderhöhle war, wie wir im Leben von Martin Heemskerk erzählen werden."

Wir schalten diese Erzählung nach ihrem Inhalte mit den Worten der Joh. Schopenhauer hier gleich ein. „Wahrscheinlich kam Hans oder Jan auf seiner Wanderung nach Italien in jene Mörderherberge zu Dortrecht, und die Tochter jenes Hauses rettete sich und ihn, indem sie mit ihm nach Venedig entfloh. Denn als im Jahre 1536 die dort verübten Gräuel endlich von der Obrigkeit entdeckt wurden, lebte dieses unglückliche Mädchen bei Johann von Calcar in seinem Hause zu Venedig, wo dieser damals schon ansässig war. Sie ward auf Verlangen der Obrigkeit von Dortrecht in Venedig vor Gericht gestellt; doch, da sie ihre Unschuld an dem Verbrechen ihrer Eltern beweisen und man sie nicht dafür bestrafen konnte, daß sie dieselben verschwiegen hatte, so ließ man sie bald wieder frei zu ihrem Beschützer zurückkehren".

1) S. Beleg 1. — 2) S. Beleg 2.

Zu Venedig war Johann ein würdiger Schüler des großen Tizian, dessen Malweise er nicht allein folgte, sondern auch so nahe erreichte, daß man zuletzt beider Behandlungsweise nicht zu unterscheiden vermochte, so daß Goltzius, dessen Urtheil ich mich gern unterwerfe, als man ihm zu Neapel einige Porträts des Johann zeigte, ausrief: „Die sind von Tizian", worauf die neben ihm stehenden Maler erwiderten: „Du hast treffend und gut geurtheilt; gleichwohl sind sie nicht von seiner Hand, sondern von Jan von Calcar, dessen Manier der des Tizian so gleich ist, daß die Kunstverständigsten zwischen beiden einen Unterschied nicht dürften finden können. Nach dem Zeugniß des Vasari, der ihn zu Neapel kennen gelernt hat, war auch seine Art zu malen, für eine niederländische nicht zu halten. Außerdem ragte er so sehr hervor in der Handhabung des Stifts und der Feder und zeichnete so geschickt, daß er hierin dem Tizian gleich stand und seine Weise von der jenes großen Meisters nicht zu unterscheiden war. Er war es, der die Bilder zu dem vortrefflichen Werke des berühmten Arztes und Anatomen Andreas Vesalius zeichnete, welche Bilder überaus herrlich von ihm behandelt sind und bezeugen, welch' ein ausgezeichneter Niederländer er in unserer Kunst gewesen ist. Auch sind alle oder doch gewiß fast alle Porträts von den Malern, Bildhauern und Baumeistern Italiens in dem Werke von Georg Vasari von ihm gezeichnet, die mit fester Hand kühn und unübertrefflich entworfen sind. Zum beklagenswerthen Schaden der Kunst und zu nicht geringem Nachtheil für die Ehre unserer Niederlande ging das große Licht unter gegen das Jahr 1546 in Neapel, denn er verschied in der Blüthe seiner Jahre, war aber ehrwürdig in der Kunst geworden."

Auch mag verwiesen werden auf das, was der gelehrte Verfasser der Bibliotheca Colon. etc. Dr. J. Hartzheim über Joh. Stephan mittheilt, wofür er als Quelle die „Deutsche Akademie" von J. v. Sandrart benutzt hat. Letzterer fügt dem, was er aus Vasari und van Mander entlehnte, nur noch bei, daß Johann Stephan sich auch die Malweise des Raffael angeeignet hatte. Ferner gedenkt er eines kleinen Gemäldes von Johann, die Geburt Christi vorstellend, welches von Rubens sehr hoch geschätzt, später in die Galerie zu Prag gelangt sein soll. Endlich hält er nicht Johann Stephan, sondern Christoph Cariolano für den Zeichner der Figuren zum Vasari'schen Werke. Aus diesen Quellen haben die späteren Kunstschriftsteller geschöpft; geschichtlich Neues findet man in ihren Werken nicht.

Meine Forschungen bezüglich des Johann Stephan haben kein weiteres Ergebniß geliefert, als daß ich zu bestätigen vermag, daß gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Calcar eine Familie Stephan oder niederdeutsch Stevens gelebt hat. So begegnen wir in den Kriegerverzeichnissen vom Jahre 1480 dem Namen Joh. Stevens; ferner ergiebt sich aus einer Schöffenurkunde vom Jahre 1483 im Lib. pastoralis des Calcarer Pfarrarchivs, daß damals ein Calcarer Bürger, Namens Joh. Stevens, ein am Markte gelegenes Haus bewohnte. Auch findet sich unter den Mitgliedern der hiesigen Bruderschaft U. L. Fr. zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts Wemmer Stevens aufgeführt, der einen jährlichen Beitrag von 2 Gulden 11 Stüber leistete.

Gemälde dieses Künstlers sind weder in der hiesigen Pfarrkirche noch in den benachbarten Städten nachweislich vorhanden.

Belege.

1*) Giorgio Vasari, Le vite de piu eccellenti architetti pittori et scultori. Zweite Ausgabe 1568. Schlußkapitel: „di diversi artefici fiamminghi": Conobbi ancora in Napoli, e fu mio amicissimo,

* Dieser Beleg ist auf Seite 346 irrthümlich als zu den Rechnungen U. L. Frau gehörig aufgeführt worden und an betreffender Stelle zu streichen. Außerdem sind nachstehende Druckfehler zu corrigiren: Seite 341 Zeile 4 v. o. lies „Schuttens". S. 343 Z. 7 v. o. l. „fünf" Jahre. Z. 17 v. o. l. „den projektirten" statt „seinen". S. 345 ist die „Geburt Christi" als Abtheilung 1 statt 2 zu rubriciren. Z. 2 v. u. lies Gods. S. 346 beginnt Anmerkung 2 bei „Rekenynge", nicht erst bei „Item". Z. 4 v. o. lies „huyten". Z. 31 v. u. lies: Abkürzung „von" Jodocus. Z. 16 v. u. lies „ileker" Z. 4 v. u. lies „wellekens" und „yseren". Z. 3 v. u. lies „itlick"

l'anno 1545. Giovanni di Calker, pittore fiammingo molto raro e tanto pratico nella maniera d'Italia, che le sue opere non erano conosciute per mano di fiammingo; ma costui mori giovane in Napoli, mentre si sperava gran cose di lui: il quale disegno la sua notomia al Vesalio.

2) In der dritten Ausgabe vom J. 1764, Amsterdam, die mir vorliegt, lautet der Originaltext: „De Eersteling onder alle de begunstigden van de Natuur, of die uit alle onse Nederlanders verkozen scheen te zyn, om Italie den mond te snoeren, als het zich beroemt, dat nooit Nederlander zyne Hoofdschilders in de Kunst van welschilderen der Beelden overtrof, ofzelfs evenaarde, was, myns erachtens, de uitmuntende Kunstschilder Joan van Kalker, wiens roem en waarde in de Kunst ik niet genoeg naar verdiensten weet uit te galmen; weshalven het my maar smert, van dien grooten Meester te weinig bescheid te hebben. Zyne geboortestad was Kalker in het Land van Kleef; doch door wiens onderwys en voorbeeld hy, benevens de aansporing van de gunstige Natuur, tot de Kunst gekomen is, of by wien hy de beginzels geleert heeft, is my niet gebleken, alleen weet ik, dat hy naar Venetië was vertrokken en in den jare 1536 of 1537 daar woonde of wel 'er zich ophield met een Meisje van Dortrecht, wier ouderenhuis een Herberg en teffens een moordkuil was, gelyk wy in't leven van Marten Heemskerk verhalen zullen. Te Venetië dan was hy een waardig leerling van den groten Titian, wiens manier hy niet alleen volgde maar ook zo na achterhaalde, dat men eindelyk hun beider behandeling niet wist te onderscheiden; invoegen Goltzius, aan wiens oordeel ik my gaarne onderwerp, te Napels zynde, op het vertonen van eenige Portretten van onze Jan zeide: „zy zyn van Titian"; waaröp de by hem zynde Schilders antwoorden: „gy hebt recht en wel geoordeeld; doch echter zyn zy van zyne hand niet, maar van Jan van Kalker, wiens handeling die van Titian zo gelyk is, dat de Kunstkundigsten dezelven niet zonden konnen onderscheiden. En volgends het getuigenis van Vasari, de hem te Napels gekend heeft, was ook zyne manier voor geen Nederlandsche te houden. Daarenboven munte Jan uit in het behandelen van het kryt en de pen en artseerde zo kloek, dat hy hierin mede met Titiaan gelyk stond en zyne manier van die van dien groten Meester niet onderscheiden konde worden. Hy was het, die de Beelden in het deftig boek van Vesalius voor dien Ontleedkundigen tekende, welke beelden overheerlyk door hem behandeld zyn en getuigen, wat een uitmuntend Nederlander hy in onze kunst geweest is; ook zyn alle, immers meest alle de portretten van de Schilders, Beeldhouwers en Boumeesters van Italie in de boeken van Georgius Vasari door hem getekend, die met een vaste hand stout en wel aangetast en door niemand te verbeteren zyn. — Tot een beklaaglyk jammer van de Kunst en geen geringe schade der eere van onze Nederlanden gong dat grote Licht onder omtrent den jare 1546 binnen Napels, want hy in den bloei zyner jaren overleed, zynde echter oud in de Kunst geworden."

Ich bemerke dazu noch Folgendes: Das Herzogthum Cleve hat niemals zu den Niederlanden gehört; dagegen ist ein Theil der Niederlande, nämlich das Herzogthum Geldern, vom J. 1540 bis 1543 mit Cleve vereinigt gewesen. (Annales Cliviae, Juliae etc. a. Wern. Teschenmacher, Francof. 1721, pag. 332.) Von der Stadt Calcar läßt sich historisch nachweisen, daß sie von der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts an nicht mehr zur Grafschaft Zutphen oder überhaupt zu den Niederlanden gehört hat. (Siehe Conatus chronologicus ad catalogum episcoporum etc. a Michaele Mörckens, Colon. 1745, pag. 95.) Demnach war Meister Stephan kein Niederländer. Ferner, daß Johann Stephan oder Stevens die Zeichnungen zu dem Vasari'schen Kunstlergeschichtswerke nicht hergestellt hat, ist erwiesen.

Die Bauthätigkeit Berlins.

Von Adolf Rosenberg.

Mit Illustrationen.

—

IV.

(Schluß.)

Sehr gelungen ist dagegen der Backsteinrohbau des Friedrich-Werder'schen Gymnasiums und der Dorotheenstädtischen Realschule, eines großen Gebäudecomplexes mit zwei im Wesentlichen übereinstimmenden Fronten nach der Dorotheen- und der Georgenstraße, erbaut von Stadtbaurath Blankenstein und Bauführer Lohn. Die beiden Flügel treten kräftig vor dem Mittelbau hervor und schließen mit diesem einen rechteckigen Vorhof ein. Das Erdgeschoß und das erste Stockwerk bilden gleichsam den Sockel für das reicher ausgebildete dritte, dessen Höhe in den Flügeln dem zweiten und dritten Stockwerk des Mittelbaues entspricht. Dieses dritte Stockwerk ist besonders an den von Giebeldreiecken gekrönten Flügelbauten mit reichem, ornamentalem Schmuck in farbiger Terracotta ausgestattet. Schön und lebendig komponirte Friese ziehen sich unter den Gesimsen hin und heben sich in ihrem leuchtenden Gelb wirkungsvoll von den tiefrothen Backsteinen ab. Während die Signatur der in den letzten Jahren von der Stadt ausgeführten Backsteinbauten Trockenheit, Rohheit und unangenehme Farbenwirkung war, hat man sich durch jene Schulgebäude mit einem Male von der trübseligen Stagnation losgemacht und ist in ein frischeres Fahrwasser übergetreten. Vermuthlich haben jüngere Elemente belebend eingewirkt, vielleicht haben auch die mit größerer Opulenz bewilligten Geldmittel den Raum zu größerer Bewegung gewährt. Die Backsteinungethüme der letzten Bauperiode vor 1870, welche die Stadtbaumeister auf ihrem Gewissen haben, erscheinen neben den glücklichen Neubauten der Gegenwart freilich in um so grellerem Lichte; aber sie sind nun einmal nicht mehr aus der Welt zu schaffen.

Man darf sich allerdings von der „städtischen Opulenz" keinen allzu hohen Begriff machen. Die Interessen der Kunst haben in der Berliner Stadtverordnetenversammlung noch niemals das erste Wort gehabt. Der Bürgerstolz zeigt sich gewöhnlich nur bei Konflikten mit den Staatsbehörden; in monumentalen Bauten, die für die Prachtliebe und den Reichthum der Hauptstadt Preußens und des deutschen Reiches zeugen sollen, hat dieser Bürgerstolz nur einmal einen Ausdruck versucht, und Jedermann weiß, wie dieser Ausdruck gelungen ist, wenn er einen Blick auf den Koloß des Berliner Rathhauses wirft: rudis indigestaque moles! Es verlohnt darum nicht, von den Nutzbauten des Berliner Magistrats zu reden. Die ausgesetzten Mittel werden auf das knappste Maß beschränkt. Für monumentalen Schmuck bleibt so gut wie gar nichts übrig. Ein paar Friese aus gelbem Thon, ein paar Giebelreliefs oder eine Gruppe aus rothem Thon auf dem Dachgesims — das ist die ganze Herrlichkeit, mit welcher die Väter der Stadt ihre heimischen Künstler beglücken. Selbst wenn ausnahmsweise einmal ausgezeichnete Architekten mit einer großen Aufgabe betraut werden, wie z. B. Gropius und Schmieden mit der Erbauung des städtischen Krankenhauses im Friedrichshain (1870—1874), so gestatten ihnen die Mittel nicht, etwas mehr herzurichten als praktische Nutzbauten. Jedenfalls waltet in der

Berliner Kommune keine Spur von dem stolzen, selbstbewußten Geiste, der sich in Paris, Brüssel und anderswo in glänzenden und würdigen Prachtbauten äußert.

Hingegen greift der Staat bei den Neubauten der letzten Jahre ziemlich tief in seinen Säckel hinein. Aber leider werden die aufgewendeten Mittel nur selten in entsprechender, viel häufiger in grundverkehrter Weise aufgewendet. Auf das traurigste Beispiel des Geistes, der gegenwärtig in den neueren Staatsbauten zum Ausdruck gelangt, auf die Nationalgalerie von Strack (nach dem Entwurfe Stüler's) sind die Leser bereits in der „Kunstchronik" aufmerksam gemacht worden. Daselbst hat auch die 1873 vollendete Siegessäule, gleichfalls ein Werk Strack's, ihre Würdigung erfahren. Diese beiden Mißgeburten haben vorzugsweise die Volksvertretung veranlaßt, dem von der Regierung vorgelegten Projekte einer Umwandlung des Schlüter'schen Zeughauses in eine Ruhmeshalle der preußischen Armee ein gewisses Mißtrauen entgegen zu bringen. Man will sich eben nicht dazu entschließen, eine enorme Summe zu einem Werke herzugeben, dessen Mißlingen nach den gemachten Erfahrungen eher zu erwarten ist als sein Gelingen. So viel Staatsbauten die letzten fünf Jahre uns gebracht haben, so viel Nieten haben ihre Urheber gezogen, und es steht auch nicht zu hoffen, daß eine Aenderung eintreten wird, so lange nicht das Uebel an der Wurzel gefaßt ist, so lange nicht die Architektur eine von rein künstlerischen Gesichtspunkten ausgehende Vertretung im Handelsministerium findet. So lange Beamte mit der Ausführung großartiger und kostspieliger Bauten betraut werden, welche nichts anderes für sich anzuführen wissen als eben ihre Eigenschaft als Beamte, so lange wird Berlin auch noch mit wunderlichen Gebäuden angefüllt werden, wie die Reichspost und das Ministerium des auswärtigen Amts, oder mit Reparaturbauten, wie das Reichskanzleramt und die Kommandantur.

Der Urheber der zuletzt genannten Bauten, welcher auch den ungegliederten, ritterburgähnlichen Steinkoloß für das auswärtige Amt aufgethürmt hat, wird leider von der Regierung sehr stark beschäftigt. Er ist einer von denjenigen, welche auf Grund ihrer umfassenden Thätigkeit der Architektur einer Stadt ein bestimmtes Gepräge aufdrücken können. Und er hat es auch gethan. Aber es ist das Gepräge der unerträglichsten Monotonie. Freilich kreuzen sich die Wünsche und Forderungen der Bauherren mit den Neigungen der ausführenden Architekten nirgends mehr als bei Staatsbauten. Schließlich giebt das praktische Bedürfniß des einzelnen Verwaltungszweiges, für welchen das Gebäude aufgeführt wird, fast immer den Ausschlag. Darum wird man die verunglückte Façade der Reichspost mit ihrer stockwerkshohen, scheunenthorähnlichen Einfahrt nicht ganz in das Schuldbuch ihres Erbauers Schwatlo schreiben dürfen, wohl aber die unglückliche Farbendisharmonie dieser Façade zwischen gelb und rosa, und die geschmacklosen Sandsteinfiguren auf der Galerie über dem Kranzgesims. Schwatlo hat auf dem Gebiete des Privatbaues manche glückliche Schöpfungen zu Stande gebracht, z. B. das sogenannte Kurfürstenhaus in der Poststraße, so daß wir ihn billig nur nach Werken zu beurtheilen haben, in denen er sich freier entfalten durfte. — Die neue Münze, nach Plänen Stüler's erbaut und 1871 vollendet, ist ein höchst einfacher Backsteinrohbau, der sich heute unbeachtet unter der Menge verliert. Einzig und allein beachtenswerth von den neueren Staatsbauten ist nur die Reichs-Bank, ein Werk des noch in strengem griechischem Stile schaffenden Hitzig. Hitzig hat sich indessen noch nicht in den trockenen Schematismus verloren, an welchem seine Altersgenossen aus der Schinkel'schen Schule kranken. Er ist kein kleinlicher Geist, sondern ein Künstler, der die Massen zu beherrschen versteht. Darum besitzt zunächst seine Bank den Vorzug einer großartigen Komposition, die eine entsprechende Wirkung übt. Wenngleich sie nur zwei Stockwerke hoch ist, und in den Details, in den Pilastereinfassungen der Fenster mit ihren Giebelkrönungen, in dem ernsten, schwer lastenden Kranzgesims die gravitätischen Formen des griechischen Tempelstils vielleicht mehr als nöthig zur Anwendung gelangt sind, so ist doch der Eindruck im Ganzen kein düsterer und gedrückter, sondern ein feierlich ernster, für den Charakter einer Bank vielleicht zu feierlich. Es fragt sich überhaupt, ob das Gebäude in seinem Aeußeren seine Bestimmung verräth. Es ist dies eine Frage, welche, so oft man sie sich vor den Berliner Neubauten vorlegt, gewöhnlich ohne Antwort bleibt. Wenn man die Gitter von den rundbogigen Fenstern des Erdgeschosses und die bezüglichen Embleme entfernt, kann die Reichsbank nach außen hin ebensowohl einen Justizpalast wie irgend ein anderes Verwaltungsgebäude vorstellen. Der Sockel

aus schwarzem belgischem Kalkstein ist noch am meisten charakteristisch für die schatzbergenden Räume. Der Kern des Gebäudes ist aus gelblichen Backsteinen aufgemauert, welche im ersten Geschoß durch rothe horizontale Streifen, im Obergeschoß durch ein gleichfalls dunkleres Rautenmuster belebt sind. Das kräftig hervortretende Kranzgesims mit Palmetten, die Einfassungen der Fenster des unteren Geschosses und die reiche Säulenarchitektur mit krönendem Giebel, welche die Fenster des Obergeschosses umrahmt, die Friese u. s. w. sind aus grauem Seeberger Sandstein hergestellt. In den Füllungen der Fensterbrüstungen des oberen Stockwerks sind je zwei Löwen und zwei Adler dargestellt, welche eine Urne oder einen Dreifuß bewachen. Zwei dreifußbewachende Greife sind auch auf den Ecken des mächtigen Bauwerks als Akroterien aufgestellt. Aus der Mitte der in der Jägerstraße liegenden Hauptfront tritt ein Risalit hervor, das sich im oberen Geschoß durch acht korinthische Säulen zu einer Loggia öffnet. Hinter dieser Loggia befindet sich der große Sitzungssaal, der nach Außen hin durch einen über das Kranzgesims des Risalits weit hinausragenden Ueberbau angedeutet wird, welchen ein Triglyphenfries und die Gruppe der Handel und Gewerbe schützenden Germania krönt. Der Eindruck der neuen Bank würde noch imposanter sein, wäre ihre Hauptfront an einem freien Platze gelegen.

Es bleibt uns noch übrig, zum Schluß unserer Uebersicht einen Blick auf die dem Verkehr gewidmeten Anstalten zu werfen. Von Bahnhofsgebäuden fallen nur der Neubau des Potsdamer und des Stettiner Bahnhofs in die hier zu berücksichtigende Periode. Ueber den im Bau begriffenen Stettiner Bahnhof läßt sich zur Zeit noch kein Urtheil fällen. Der Potsdamer ist ein gruppirter Bau (Façade von Zillig) mit stark hervortretendem Mittelbau, der sich im unteren Geschoß zu einer Vorhalle, im oberen zu einer säulengetragenen Loggia öffnet. Die Flügel, deren oberes Stockwerk durch Pilasterstellungen gegliedert ist, sind durch ein Mezzanin in zwei gleiche Hälften getheilt, nicht zum Vortheil der Komposition, die dadurch ihren einheitlichen Charakter verliert. Auch die Farbenwirkung — rother Backstein und grauer Sandstein für Säulen, Pilaster und Fenstereinfassungen — ist keine glückliche. Indessen begünstigt die Lage an einem freien Platze sehr wesentlich den Gesammteindruck.

Obwohl Berlin in den letzten Jahren durch drei steinerne Brücken bereichert worden ist, hat bis jetzt keine von ihnen einen monumentalen Schmuck erhalten. In den Gewölbezwickeln der Schillingbrücke und der Halleschen Thorbrücke sind Reliefs angebracht, von denen sich die der ersteren vom Bildhauer Hundrieser durch eine sehr glückliche Komposition auszeichnen. Doch soll die letztere Brücke (entworfen von Strack) und die neue Königsbrücke durch Figurengruppen ausgeschmückt werden.

Die Hoffnungen, die ich in meinem vor Jahresfrist an dieser Stelle veröffentlichten Artikel auf eine konstante, erfreuliche Entwickelung der Berliner Architektur gesetzt habe, sind leider nicht erfüllt worden. Der Grund davon liegt in dem auffallenden Rückgang der wirthschaftlichen und industriellen Prosperität der Stadt. Im Augenblick, wo ich den vierten und letzten dieser Artikel schließe, ist die Bauthätigkeit Berlins, so weit sie unter künstlerischen Gesichtspunkten in Betracht kommt, in ein Stadium vollkommener Stagnation getreten.

Notizen.

Zur Kenntniß der Werke Peter Vischer's. Charles Ephrussi publicirt in dem diesjährigen Februarhefte der Gazette des beaux-arts und seitdem auch in einer besonderen, schön ausgestatteten Monographie „Notes biographiques sur Jacopo de Barbari" in einer meisterhaft behandelten Radirung ein kleines, sehr schönes Bronze-Relief, Orpheus und Eurydike darstellend (Eigenthum des Herrn Gustav Dreyfus in Paris), welches er, das darauf befindliche Monogramm verkennend, für eine plastische Arbeit des Jacopo de' Barbari hält. Aber das auf diesem Relief befindliche Monogramm ist nicht der Caduceus, Zeichen des Meisters Jacopo, sondern ist das von dem Epitaph auf dem Grabe Peter Vischer's (abgebildet Nürnbergische Künstler, Heft IV, Taf. V.) her bekannte Monogramm des berühmten Nürnberger Erzgießers; dies Relief ist also eine Arbeit Peter Vischer's. Dasselbe Monogramm befindet sich auch auf einem zweiten ähnlichen (nicht gleichen) Bronze-Relief in der ehemaligen Kunstkammer des kgl. Museums zu Berlin (siehe Kugler, Beschreibung der Kunstkammer, Seite 107—111), ebenfalls Orpheus und Eurydike darstellend, und auf zwei, wie es scheint, in Deutschland noch wenig bekannten, kleinen Bronzegruppen, je ein nacktes Weib neben einem Gefäße stehend, im Besitz des Herrn C. D. E. Fortnum in London (photographische Abbildungen derselben werden demnächst von der Hof-Buchhandlung S. Soldan in Nürnberg publicirt werden.) Trotzdem hat Ephrussi nicht ganz Unrecht: Die in den genannten vier kleinen Bronzen dargestellten Figuren haben in ihrem Stil große Aehnlichkeit mit gewissen Figuren auf Kupferstichen des Jacopo de' Barbari und sind von ihnen in der That abhängig. Ich selbst habe (im Nürnberger „Correspondenten" 1875, Nr. 556) nachgewiesen, daß die bekannte Brunnen-Statue des Bogenschützen von Peter Vischer eine genaue Kopie nach dem Apoll des Kupferstichs „Apoll und Diana" (Bartsch Nr. 16) des Jacopo de' Barbari ist, und durch M. Thausing's vortreffliches Buch über Dürer ist allgemein bekannt geworden, daß dieser venezianische Meister von großem Einflusse auf Dürer und die gleichzeitigen Nürnberger Künstler gewesen ist. Einer der Söhne des alten Peter Vischer, wahrscheinlich Peter, hat also so großes Wohlgefallen an den Arbeiten des Jacopo de' Barbari gefunden, daß er mehrere derselben in die Plastik übersetzte und diese Modelle wurden dann in des Vaters Werkstätte in Bronce gegossen.

Wie groß die Wechselwirkung der Künstler jener Zeit unter einander war, geht u. A. auch daraus hervor, daß die Eurydike des Dreyfus'schen Reliefs mit der Eva des Kupferstichs „Adam und Eva" von Dürer (Bartsch Nr. 1) und noch mehr der Handzeichnung im Besitz des Herrn von Lanna in Prag (Vorstudie zu diesem Stiche) genau übereinstimmt. Es scheint, daß Dürer nach Jacopo, und Vischer nach Dürer und Jacopo kopirt haben.

Ich gedenke später eine besondere Abhandlung zu publiciren, in welcher ich diese und ähnliche Verhältnisse klar darlegen zu können hoffe. Die dazu nöthigen Studien erfordern viel Zeit, weil das dafür nöthige Material sehr zerstreut und nur sehr schwer zu beschaffen ist.

R. Bergau.

* **Die Fußwaschung, Originalskizze von Rubens.** Der im letzten Hefte publicirten Skizze von Rubens zu der Kreuztragung im Brüsseler Museum lassen wir heute eine zweite Originalskizze desselben Meisters, ebenfalls aus der akademischen Galerie zu Wien, folgen. Es ist der Entwurf zu dem in der Petersburger Eremitage befindlichen Bilde: Jesus bei Simon,

dem Pharisäer (Kat. v. Koehne, Bd. II (1870), Nr. 543). In einer offenen Halle sitzt Jesus am Ende des Tisches und deutet, zu Simon gewendet, auf Magdalena hin, welche sich vor ihm auf die Kniee geworfen hat und seinen rechten Fuß küßt. Neben ihr am Boden steht das Salbgefäß. Zur Linken sitzen ein Priester und ein andrer Pharisäer, welche mit zornigen Augen den Heiland anblicken. Im Hintergrunde trägt die Dienerschaft Körbe und Schüsseln mit Speisen herbei. Vorne links zwei Hunde, der eine mit einem Knochen im Maul. Die Skizze ist in hellen, dünnen Farben mit breiten Strichen sehr leicht und geistreich ausgeführt. — Auf Holz; 31 Cm. h. und 41 Cm. br.

Prometheus, Skizze zu einem Wandgemälde von Fr. Preller jun. In dem der vorliegenden Nummer der Zeitschrift beigefügten Stich von Louis Schulz in Leipzig ist eine der landschaftlichen Kompositionen von Friedrich Preller jun. reproducirt, auf die wir kürzlich in der Kunstchronik, Sp. 484 aufmerksam machten. Inzwischen sind dieselben im neuen Dresdener Theater zur Ausführung gelangt und schmücken daselbst neben einer Reihe von landschaftlichen Gemälden anderer Künstler die Bogenfelder der Wände des nördlichen Vestibüls. Das reproducirte Bild (in der Ausführung ca. 5 M. br. und 2 M. h.) hat Bezug auf den Prometheus des Aeschylus. Es zeigt ein zerklüftetes Felsengestade am Meer, im Vordergrund an der hochragenden Felswand, einsam zwischen Himmel und Meer, angeschmiedet den duldenden Heros, über ihm in der glänzenden Luft den Geier mit ausgebreiteten Schwingen. In einer kürzlich in der Chronik, Sp. 686 besprochenen Skizze von Fr. Dreber ist der nämliche Gegenstand wesentlich anders aufgefaßt und behandelt; die ganze Natur erscheint dort in wilder Erregung, gleichsam von Mitleidenschaft mit dem Geschick des Heros ergriffen. Hier zeigen sich Himmel und Meer in erhabener Ruhe, still wie das unerbittliche Schicksal; um so düsterer aber hebt sich gegen diesen strahlenden Hintergrund das nackte, in dunkle Schatten gehüllte Felsengebirge mit der Gestalt des gefesselten Prometheus ab. Diese Auffassung ist nicht minder poetisch und vielleicht noch mehr im Sinne der antiken Dichtung, als jene; der Eindruck tiefster Verlassenheit des Halbgottes in dieser großartigen, unbewegten Natur hat jedenfalls etwas echt Tragisches an sich. In der Einfachheit und Klarheit der Komposition, in dem großen Zug aller Linien, in der kraftvollen und leuchtenden Farbe, in der energischen Silhouettirung der Felsenmassen des Vordergrunds, deren Umrisse mit dem scharf artikulirten Profil der Prometheusgestalt überaus charakteristisch zusammengehen, sind die Anforderungen, die an eine solche monumentale Dekoration zu stellen sind, auf das glücklichste erfüllt, und es ist das Gemälde in dieser Hinsicht wie in seinem ganzen künstlerischen Charakter unter den Landschaftsbildern jenes Vestibüls eines der vorzüglichsten. Auf die übrigen, unter denen besonders einige Kompositionen von H. Gärtner und Mohn hervorzuheben sind, denken wir demnächst zurückzukommen. Alle sonstigen malerischen Ausschmückungen des Theaters sind zur Zeit noch unvollendet, gehen aber jetzt ihrer Vollendung rasch entgegen.

—e.

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Elfter Jahrgang.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1876.

/

Kunst-Chronik 1876.

XI. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Größere Aufsätze.

Korrespondenzen.

Kunstliteratur.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Verschiedenes.

Vom Kunstmarkt.

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

15. October

Nr. 1.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowol im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Lübke's Geschichte der Architektur in fünfter Auflage.

Von Lübke's Geschichte der Architektur, welche soeben in fünfter Auflage erscheint, liegt bereits die erste Hälfte vollendet vor mir. Dieses Buch hat selbst eine Entwickelungsgeschichte aufzuweisen; es ist von einem wenig ansehnlichen Band, welchen man meistens als Weihnachtsgeschenk bei Bauschülern und angehenden Architekten fand, im Laufe der Jahre zu einem dickleibigen, reich ausgeschmückten Werke herangewachsen, es ist ein Schmuckstück der Bibliothek eines jeden Kunstfreundes geworden, ein unentbehrliches Hand- und Nachschlagebuch für Architekten. Und was für das große gebildete Publikum das besonders Willkommene dieses Buches ist, die zahllosen Abbildungen, welche einen Ueberblick über die Gesammtleistung der Baukunst der ganzen Welt gewähren, das ist zugleich für den Architekten das besonders Werthvolle desselben: er besitzt einen Schatz in diesen Vorbildern, welche ihn tausendfach bei eigenen Schöpfungen anregen. Nur fragen wir unwillkürlich: Will das Werk als Handbuch zum Gebrauch für Vorlesungen über Geschichte der Baukunst dienen, oder ein Lehr- und Lesebuch für die gesammte gebildete Welt sein, oder endlich richtet es sich vorzugsweise an die Architekten aller Schattirungen und Bestrebungen, um sie stets auf dem neuesten Standpunkte der Kunstwissenschaft zu erhalten, sie, die unter der Geschäftslast der Bauausführung keine Zeit mehr finden, um die neuen Forschungen der Kunstgeschichte aus Originalwerken zu verfolgen?

Vielleicht bin ich nicht ganz im Irrthum, wenn ich annehme, daß der Verfasser alle drei Ziele zugleich im Auge hat, vielleicht aber auch dann nicht, wenn ich überzeugt bin, in der jetzigen Form könne das Werk diese Ziele unmöglich erreichen. So verlockend es wäre, diesen Gedanken auszuführen, so muß ich mich vorerst bescheiden, dem Publikum Kenntniß von dem Erscheinen der neuen Auflage zu geben; das Buch kann nicht gewinnen, wenn man zu dem vielen über dasselbe Gesagten noch ein Stück hinzulobt; das kann auch nicht meine Absicht sein, wohl aber das, die Vorzüge dieser Auflage vor der früheren hervorzuheben, soweit erstere bis jetzt erschienen ist.

Der formvollendete Text hat bei der sorgfältigen Durchsicht durch den Verfasser noch gewonnen; manche Stellen im Buch hat derselbe verändert oder weggelassen, soweit neue Erscheinungen in der Kunstliteratur ihn dazu veranlaßten. Auch sind einige, wirklich recht mangelhafte, Zeichnungen ausgeschieden und ein großer Theil der Abbildungen umgezeichnet worden.

Wesentlich ist das Buch bereichert worden, so durch tüchtige Holzschnitte, wie durch größere Zusätze und weitere Ausführungen einzelner Theile. Unter den bemerkenswerthen Hinzufügungen nenne ich bei Anlaß der ägyptischen Baukunst ein gutes Bild einer Säule aus Theben; das Kapitel Sassanidische Architektur finden wir um einen Grundriß und Durchschnitt des Palastes von Firuz-Abad vermehrt. Beträchtliche Erweiterungen erfuhr der Abschnitt über die Architektur der Hebräer und Phönizier; Renan's „Mission en Phénicie" bot reichen Stoff zu Ergänzungen, und so bringt der Verfasser mehrere merkwürdige Grabdenkmäler aus Amrith nebst dahin bezüglichen Mittheilungen.

Besondere Liebe wendete Lübke der klassischen Baukunst zu; Griechenland und seine Werke finden wir eingehender behandelt als früher, und ausgestattet ist dieser Theil des Buches mit über 36 neuen Abbildungen, unter denen diejenigen dorischer Kapitäle, des Tempels der Nike apteros, des Mausoleum in Halikarnaß und des Artemision zu Ephesus hervorstechen. Nicht nur längere Ausführungen einzelner, früher nur skizzirt gegebener Themata zeichnen diese Partieen des Werkes aus, sondern es sind auch die Resultate neuerer Forschungen ebenso wie wichtige moderne Publikationen berücksichtigt, unter diesen Krell's Geschichte des dorischen Stils. Auch die etruskische Baukunst, sowie diejenige der Römer fand reichlichere Vermehrung an Holzschnitten, und letzteres Kapitel ziert Adler's Restauration des Pantheon, nebst Lübke's Beschreibung des Baues nach Adler's Forschungsresultaten.

Einige Bereicherung fanden die Kapitel über die altchristliche Baukunst, sowie über die Kunst des Islam; hier treffen wir ein Bild der Sakra-Moschee zu Jerusalem, Muhamed's II. Moschee zu Konstantinopel nach Adler, und im Anhang über walachische und serbische Architektur Zeichnungen der Kirche zu Kurtea d'Argyisch.

Am wenigsten ist wohl der Abschnitt über die romanische Baukunst umgeändert worden. Ein neuer Holzschnitt giebt uns die Façade der Kirche zu Gebweiler.

Den neuen Holzschnitten kann man nachsagen, daß sie mit großer Sorgfalt gearbeitet sind; der beste Holzschnitt im ganzen Werke ist und bleibt übrigens das Haus in Amiens nach Viollet-le-Duc. Es ist eine Schande, was wir Deutsche dem Publikum an schlechten Holzschnitten zu bieten wagen, und leider muß man das namentlich auch Schnaase's Meisterwerk nachsagen. Unsere Holzschneider dürften sich angewöhnen, mit weniger Mitteln mehr zu erreichen; ihre Devise sei: möglichst viel Grazie und möglichst wenig schwarze Farbe! Hiernach sind die neuen Holzschnitte unseres Buchs im Allgemeinen entschieden anzuerkennen.

Lübke's Buch wird in der jetzigen Kunstliteratur in erster Linie genannt; es befindet sich in den Händen aller Gebildeten und ist tonangebend geworden für alle Nichtarchitekten, die sich über Baukunst unterrichten wollen oder auch in Kunstangelegenheiten ein Urtheil zu fällen haben.

An ein Buch, wie das genannte, darf man aber auch sehr hohe Ansprüche stellen. Von Auflage zu Auflage hat es ganz entschieden durch Zusätze und Verbesserungen gewonnen und verdankt seinem stetigen Reiferwerden seine allgemeine Beliebtheit und Verbreitung. Ich zweifle nicht daran, daß Lübke's Architekturgeschichte in Kurzem auf dem Standpunkte sein wird, daß weder Architekten noch Kunstfreunde sich weiter mit älteren Auflagen begnügen können, ich gewinne aber zugleich auch beim Durchsehen des Buches den Eindruck, als stünde ihm eine Krisis bevor, als sei sein Schwerpunkt etwas verrückt worden, als müsse es sich entscheiden, was es denn eigentlich sein will!

Sehr erwünscht wäre es, wenn bei den nächsten Auflagen einmal tüchtig Razzia gehalten würde unter den alten Holzstöcken; bei jeder Auflage werden die Holzschnitte ohnehin durch Abnutzung der Stöcke schlechter, wie sich aus einem Vergleich der Auflagen sehr leicht ergiebt; Abbildungen wie diejenigen der Akropolis, S. 151; der Sophienkirche zu Konstantinopel, S. 270, von St. Front zu Perigueux, des Bamberger Domes und des Münsters zu Bonn machen weder Lübke's Buch noch uns Deutschen allzu große Ehre. Was den Grundriß des Tempels der Minerva Medica zu Rom, Seite 208 anbelangt, so könnte er gelegentlich nach den Aufnahmen der Meister der Renaissance in den Uffizien zu Florenz ergänzt werden; dort findet man ihn öfters abgebildet, wenn ich nicht irre auch im Codex des Giuliano da San Gallo auf der Barberina zu Rom. Ungern wird man den Holzschnitt der Marienkirche auf dem Harlungsberg bei Brandenburg vermissen.

Soweit sei für den Augenblick die neue Auflage von Lübke's Geschichte der Baukunst besprochen. Den Freunden des Buches braucht sie nicht besonders empfohlen zu werden, ein Buch in fünfter Auflage empfiehlt sich selbst. Aber allen Architekten muß man sie als ein gutes Buch in Erinnerung bringen; denjenigen besonders, welche das Werk nur in erster, zweiter oder dritter Auflage kennen, rathe ich, die neueste Ausgabe zu kaufen, ihnen zum Vortheil. Die vierte Auflage ist mir nicht mehr gut genug. Ich wünsche dem Buch aufrichtigen Herzens besten Erfolg. Rudolph Redtenbacher.

Die Kupferstichsammlung des verstorbenen Direktors Kalle in Bonn.

Die moderne Zeit hat auf dem Kunstmarkte so verheerend aufgeräumt, daß die „unerschwinglichen" Preise dem Eingeweihten „erschwinglicher" erscheinen als die guten Sachen selbst. Es ist eben so begreiflich wie verzeihlich, daß die Sammler den Museen das Feld Schritt für Schritt hartnäckig streitig machen, wenn bedeutende Sammlungen durch den Tod des Besitzers wieder auf den Markt kommen. Eine solche allererste Sammlung wird im Laufe des Spätherbstes durch die Kunsthandlung F. A. C. Prestel in Frankfurt a. M. zur Versteigerung gebracht werden. Seit der Auktion Brentano die erste, welche das Geschäft abhält. Da der Ehrgeiz desselben von jeher darin besteht, nur ganz Vorzügliches zu bieten, so dürfen wir uns über dies bedauerlich seltene Erscheinen auf dem Auktionsmarkte nicht wundern. Solche Sammlungen giebt es eben verzweifelt wenige.

Die Sammlung des Direktors Kalle, allen Kupferstichfreunden wohl bekannt, ist eine verhältnißmäßig junge, denn sie wurde erst in den sechziger Jahren begonnen. Aber mit einem seltenen Sammlereifer, dem die entsprechenden Mittel zur Verfügung standen, wurden die Perlen aus den Auktionen Brentano, Harrach, Mecklenburg aufgenommen, und deutsche, englische und französische Kunsthändler waren stets willkommene Gäste, wenn sie in ihren Mappen Vorzügliches brachten.

Da die Sammlung mit dem Bestreben eines historischen Ueberblicks angelegt wurde, so sind die besten Arbeiten der italienischen, deutschen, holländischen und französischen Schule gleich vorzüglich vertreten. Altdorfer, Aldegrever, die beiden Beham finden wir nicht blos in frischen Einzelblättern, sondern auch in seltenen gleichmäßigen Suiten. Schongauer's Tod der Maria, Dürer's Adam und Eva, das Wappen mit dem Todtenkopf, die heilige Familie, das eine der „Vorbilder Rembrandt's", dürften kaum in solcher Schönheit noch angetroffen werden. Der selten vorzügliche Claude Lorrain ist hier sehr gut vertreten. Gute Drucke von Lucas von Leyden sind gleich selten, und doch haben ein Dutzend solcher Abdrücke Platz in der Sammlung gefunden. Bei Bega, Breenberg, van Dyck, Dujardin, Waterloo möchten selbst alte Sammlungen die Konkurrenz schwer aushalten. Und den malenden Radirer Rembrandt mit seinem Hieronymus im Dürer'schen Geschmack, dem St. Franciscus, Ecce homo, Kreuzabnahme, Hundertguldenblatt kann der Sammler nicht ohne Neid und stille Seufzer sehen. Die Landschaften desselben sind mit wenigen Ausnahmen so jungfräulich frisch vertreten, daß man Exemplare vor sich zu haben glaubt, welche erst gestern die vom Meister selbst überwachte Kupferdruckpresse verließen. Auch das Aschenbrödel der heutigen Sammler, die Stecher, wie Nanteuil, Suyderhoef, Visscher u. s. w. haben ihren wohlverdienten Platz in der Sammlung gefunden.

Daß der Katalog — die ersten Druckbogen sind fertig — wie bei der Auktion Brentano nicht blos ein Versteigerungskatalog, sondern eine wissenschaftliche Arbeit wird, ist sicher zu erwarten. Wenn alle Kunsthändler — mit einem wahren Genuß lesen wir das Werk des Ostade im Guichardot'schen Katalog — in den Versteigerungskatalogen ihre Erfahrungen mittheilten, würden die Kunstforscher bald in der Lage sein, einen neuen einigermaßen erschöpfenden Peintre-graveur fertig zu stellen. Der Markt sieht manches, was der stillen Studirstube verborgen bleibt, und umgekehrt der Händler ist auf Handbücher angewiesen, wenn er ein gewissenhafter Kunsthändler ist, vollends wenn er ein solcher werden will.

O. Busch.

Korrespondenz.

Pest, Anfang August 1875.*)

(Schluß.)

Von den 56 Bildern, welche der Bischof Ipolyi der Galerie schenkte, gehören etwa 40 der sienesischen Schule an. Sie stammen sämmtlich aus Ramboux's Besitz (vergl. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. italien. Mal., deutsche Ausg., III, Register unter: Köln). Es sind meistens kleine, zum Theil mehr handwerksmäßig als künstlerisch ausgeführte Bilder, die jedoch für den Spezialforscher mannigfaches Interesse darbieten. Sie repräsentiren die Entwickelung der Schule von der zweiten Hälfte des 13. bis in's 15. Jahrhundert. In die Frühzeit reichen die fünf bemalten Buchdeckel (Nr. 1—5) zurück, hölzerne Täfelchen, welche als Umschläge von Rechnungsfascikeln öffentlicher Aemter oder Genossenschaften dienten, an der Seite noch mit Resten der Bänder, welche sie zusammenhielten, und am oberen Theile der Außenfläche mit Wappen, kleinen figürlichen Malereien und Inschriften ausgestattet. Technik und Kunst eines Guido, Dietisalvi und ihrer Nachfolger sind daran zu studiren (Crowe und Cav. I, 148 ff.). Besonders interessant war mir Nr. 3, ein Buchdeckel aus der Zeit des Podestà Rainaldus von Montoria mit dem Bildniß des Kämmerers Fr. Thomacius. Dieser sitzt in ganzer Figur an einem Tisch, auf welchem die Attribute seiner Amtsthätigkeit, Papier, Tintenzeug, Geldsack, Waage, Scheere, Messer u. s. w. herumliegen. Dabei steht das Datum 1296. In der sorgfältigen Ausführung aller Details glaubt man die Nachwirkung des Miniaturenstils zu spüren. In Stil und Behandlung nahe verwandt ist Nr. 4. Da sitzen in einem Zimmer mit holzgetäfelter Decke und vergittertem Fenster zwei Männer an einem ähnlich ausgestatteten Tisch. Ein drittes Brettchen (Nr. 5), das mit der Jahreszahl 1400 versehen ist, zeigt in roher Malerei auf Goldgrund den sitzenden h. Antonius Abbas zwischen zwei knieenden Dominikanern. — Unter den übrigen Werken der Schule (zum Theil kleinen Predellenbildern) nenne ich noch: Nr. 8, Anbetung der Hirten (15. Jahrh.) mit anmuthiger Madonna und sehr zart modellirtem Christuskindchen; Nr. 7, Anbetung der Könige, und Nr. 6, Gastmahl des Herodes, zwei frische, helltönige Bildchen schon vorgeschritteneren Stils, aber noch auf Goldgrund, der bei dem Herodesmahl durch Thür und Fenster hereinschaut; Nr. 16 und 17, Verkündigung (dem 14. Jahrh. zugeschrieben) mit schöner Madonna und lieblichen Engelchen in reich gemusterter Gewandung; Nr. 19, Madonna mit dem Kinde zwischen den heil. Margaretha und Katharina, ausgezeichnet durch schöne, großovalige Köpfe mit bedeutenden, ausdrucksvollen Augen, bez. u. datirt:

*) Vergl. Nr. 17 der Kunst-Chronik v. J.

OPVS.GVIDOCCIVS.IOAN.MCCCCLXXXVI; Nr. 25, thronende Madonna mit Engeln, Heiligen und Donatoren; Nr. 39, Madonna, dem Ambrogio Lorenzetti zugeschrieben, und Nr. 41, Predigt Johannis, „in der Art des Duccio". — Ich will damit nur das besonders Augenfällige hervorgehoben und auf diese beachtenswerthe kleine Folge nach ihrer Uebersiedelung in die Pester Landes-Galerie wieder einmal hingewiesen haben.

Von den übrigen italienischen Bildern der Ipolyi'schen Stiftung verdienen noch genannt zu werden: Nr. 31, Weiblicher Kopf, das Kinn mit einem weißen Schleier umhüllt, von Giotto, ein Bruchstück der Fresken in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, und zwar vom Rahmen der Errettung des Kindes aus der Familie Spini, früher in den Sammlungen Frondini und Ramboux; Nr. 20 und 21, die Flügelbilder nebst Predellen des Altarwerkes, welches Spinello Aretino i. J. 1385 auf Bestellung seines Landsmannes Don Jacopo für die Kirche der Congregation von Monte Oliveto malte, ebenfalls aus der Sammlung Ramboux; am Fußleisten haben sich Schnitzer und Vergolder des Rahmens genannt (Crowe u. Cav. II, 183); Nr. 12, S. Bernardino da Siena, von Niccolo Alunno, aus der Sammlung Böhm in Wien, bez.:

..OPVS.NICOLAI.FVLGINATI.1497;

endlich Nr. 49, der h. Thomas Aquinas im Gebet, ein wegen seiner ganz in flandrischer Weise behandelten Detailmalerei merkwürdiges, der florentinischen Schule des 15. Jahrhunderts zugeschriebenes Bild, aus der Sammlung Ramboux. Der Heilige kniet links (vom Beschauer) in einer von schlanken Pfeilern gestützten gothischen Kapelle vor einem Flügelaltar, über welchem Christus zwischen zwei Engeln erscheint, einen Lichtstrahl auf den Andächtigen herabsendend; daneben blickt man in den Klosterhof und weiter nach rechts in die anstoßende Bibliothek hinein, auf deren Lesepulten Handschriften liegen. Diese letzteren, sowie die gemalten Glasscheiben der Fenster, die Beschläge der Thüren, die Altardecke, namentlich aber Kopf und Hände des Heiligen sind mit der größten Delikatesse auf einem Brettchen von 24—40 Centim. Größe ausgeführt.

Von den italienischen Bildern aus der Pyrker'schen Schenkung begnüge ich mich, die schöne, dem Pinturicchio zugeschriebene Madonna in der Mandorla hervorzuheben (IV, 9 der neuen Nummerirung). In den Ecken unten ist, in kleinen Figuren, zwischen denen das Ave Maria steht, die Verkündigung dargestellt. — Das Bild ist besser erhalten als der aus der Esterhazy-Galerie stammende, schwerlich dem Pinturicchio angehörige Gracchus (Crowe u. Cav. IV, 315).

Einen wahren Genuß gewährte mir das Wiedersehen der Esterhazy'schen Madonna von Carlo Crivelli, eines durch seine vorzügliche Qualität und tadellose Erhaltung gleich ausgezeichneten Werkes. Die Madonna, eine schlanke Gestalt von jungfräulich strengem, anmuthigem Typus, sitzt auf einem mit Marmorpilastern geschmückten Thron; dahinter ist ein hellbraunes Tuch ausgespannt, von dem sich zwei Aepfel abheben. Auf dem Schooß der Madonna steht das Kind, einen Apfel in der Hand, den es von der Mutter empfangen. An den Stufen des Thrones liest man: Opus Caroli Crivelli Veneti Die Modellirung der Figuren ist höchst sauber gestrichelt, die Wirkung ungemein kräftig und plastisch. Einzelne Theile, z. B. das Muster des goldenen Mantels der Madonna, die Perlen an ihrer Krone und das Haarband des Kindes, sind aufgesetzt, und den goldenen Hintergrund ziert ein eingepreßtes Muster.

Nahe an den Gipfelpunkt der italienischen Malerei führt uns die figurenreiche Komposition von Ridolfo Ghirlandaio, die Anbetung der Hirten (XI, 73 der alten Nummerirung), ein helles, freundliches Bild, das in einzelnen Motiven wie von den Strahlen Raffaelischer Schönheit getroffen erscheint. Herrlich sind namentlich die zwei jugendlichen Hirten, von denen der Eine, das Haar mit Laub bekränzt, im Profil dargestellt, dem Andern, der eine Ziege im Arm hält, das am Boden liegende Kind zeigt. Aus der Berührung mit Raffael und Fra Bartolommeo datirt der in die Jahre 1504—1508 fallende rasche Aufschwung des jungen Künstlers, und bald nach dieser Zeit entstand auch das vorliegende Bild. Die Inschrift lautet vollständig:

RIDOLFVS.GRILLANDAIVS.FLORENTINVS.
FACIEBAT.INSTANTE.IOHANNE.
ITALIANO.PETRI.MDX.

Etwa drei Jahre früher ist Raffael's kleine Madonna mit den zwei Kindern, die Perle der Esterhazy'schen Sammlung, zu datiren (XI, 68 der alten Nummerirung). Ich habe das Bildchen, Dank der Gefälligkeit des Hrn. v. Pulsky, in dessen Zimmer einer genauen Betrachtung unterziehen können. Die Komposition, zu der sich in den Uffizien mehrere Studien befinden, ist aus dem Leybold'schen Stich bekannt. Sie gehört in eine Reihe mit den Madonnen aus Raffael's florentinischer Zeit; der Typus des hellblonden Madonnenköpfchens erinnert in erster Linie an die Belle Jardinière und die Madonna im Grünen. Das Bild ist offenbar unvollendet und mag in diesem Zustande zurückgelassen sein, als der Meister 1508 nach Rom übersiedelte. Es ist auf einem Brettchen von kaum 30 Centim. Höhe und 20 Centim. Breite gemalt, und in allen Fleischtheilen nur angelegt Die Umrisse sind mit sicherer Hand gezeichnet, die Schatten zart grau schraffirt und dann die Farben hell und dünn aufgetragen, so daß man die Schraffirung durchsieht. Fertig scheinen bloß das rothe Kleid und der blaue Mantel der Ma-

donna und die reizende Landschaft zu sein, welche den Hintergrund der Komposition bildet. Dünne Bäumchen, Ruinen antiker Gebäude, schlanke Kirchthürme ragen in den blauen Himmel empor, der gegen den Horizont hell abgetönt ist. -- Auf der Rückseite steht geschrieben:

„Dieses Frauenbildt von Raffael da Urbino sambt den Kastel mit guthen steinen Besetzt ist mir von Pabst Albany verehrt wordten.
Elisabeth K."

Die Kaiserin schenkte das ihr von Clemens XI. verehrte Bild an den Fürsten Kaunitz, und dessen Sohn verkaufte es dem Fürsten Anton Esterhazy, dem Gründer der Galerie.

Ich darf hier der übrigen kostbaren Bilder italienischen Ursprungs, des prachtvollen Tiepolo (XIII, 43) der schönen Madonna von Luini (XIV, 69), des interessanten, mit gereimter Inschrift versehenen Selbstporträts von Michelangelo da Caravaggio (XIII, 21) und so vieler anderen des beschränkten Raumes wegen nicht weiter gedenken, und will nur noch in aller Kürze einiger der hervorragendsten Bilder der übrigen Schulen Erwähnung thun.

Von deutschen Meistern sind besonders L. Cranach und N. Neuchatel durch vorzügliche Werke, der Erstere namentlich durch die Ehebrecherin vor Christus (IV, 4), ein großes Bild von virtuoser Ausführung, wenn auch etwas kühler und bunter Farbe, der Letztere durch mehrere lebensgroße Porträts von seltener Güte ausgezeichnet vertreten. Die Porträts von Lucidel hießen früher Amberger; ihre jetzige Bezeichnung rührt meines Wissens von Mündler her, der die Esterhazy'sche Sammlung im Spätherbst 1869 im Auftrage der ungarischen Regierung schätzte, und dessen Urtheile für die neueren Auflagen des Katalogs in manchen Punkten bestimmend gewesen sind. Zwei Pendants von Mann und Frau in ganzer Figur (IV, 12 u. 22) verdienen vor Allem beachtet zu werden. Der Mann, Herr Hans Heinrich Pilgram von Herzogenbusch, — woher dieser Name stammt, weiß ich nicht anzugeben, — der Inschrift zufolge achtundzwanzigjährig, steht, nach rechts blickend, in eleganter schwarzer Tracht vor uns, die Linke am Schwert, in der Rechten die feinen, gestickten Handschuhe haltend. An der rechten Seite hängt der mit reicher figürlicher Ornamentik versehene Dolch und eine Sammettasche mit silbernem Bügel, in welcher das mit schwarzer Stickerei verzierte Schnupftuch steckt. Auffassung, malerische Haltung und Behandlung des Einzelnen stehen auf gleicher Höhe der Vortrefflichkeit. Die Frau, aetatis suae 17, ist ebenfalls in Schwarz gekleidet, und mit silbernem Gurt und goldener Brustkette geschmückt. Sie steht, nach links blickend, mit unter der Brust zusammengelegten Händen, ruhig sinnenden Ausdrucks da, ein schlichtes Bild echt deutscher Weiblichkeit. Beide sind v. J. 1561 datirt.

Zu meiner Genugthuung fand ich das schöne Porträt von Frans Hals (IX, 1 der alten Nummerirung), das früher u. A. den Namen Carel du Jardin trug, seinem wahren Autor zurückgegeben. Es ist das Brustbild eines Mannes in grünlich schillerndem Wamms, aus dessen Schlitz der rechte Hemdärmel hervorschaut, mit schwarzem Spitzhut und weißem Kragen, von dem ein Quästchen auf die Brust herabhängt. Die linke Hand, von der man drei Finger und ein Stück des Daumens sieht, ruht auf der Brust. Das fahlgelbliche Antlitz, mit dem Ausdruck selbstbewußter Ironie, ist von dunkelgelocktem Haar umgeben. Die in's Schwärzliche fallenden Schatten sprechen für die spätere Zeit des Künstlers.

So vortrefflich mehrere Hauptmeister der Schule, A. Cuyp (mit drei Bildern, von denen zwei ersten Ranges), Salomon Ruisdael (mit vier Bildern, die ganze Entwickelung des Malers repräsentirend), J. Steen, Metsu, Ostade, A. van der Neer, Teniers, Gonzales Coques u. A. repräsentirt sind, so schwach sieht es dagegen in der Esterhazy'schen Sammlung mit der Vertretung Rembrandt's aus. Von den vier Bildern, welche seinen Namen tragen, dürfte ihm höchstens eines, das weibliche Porträt (Kniestück) in schwarzer Haube, mit Handschuhen und Fächer (VII, 44 der alten Nummerirung) mit einigem Recht gelassen werden, obschon auch dieses in den Fleischpartien, vielleicht in Folge starker Beschädigung, nicht die Qualitäten Rembrandt's zeigt. Die schlechte Kopie des Rembrandt'schen Selbstporträts (früher VII, 41) hat man neuerdings mit Recht aus der Galerie entfernt.

Unter dem neuen Zuwachs der Sammlung aus Esterhazy'schem Besitz verzeichne ich hier noch drei Bilder, welche 1869 nicht mit verkauft, aber später hinzugefügt wurden: Weibliches Brustbild von Rembrandt ?, mit der jedenfalls unrichtigen Jahreszahl 1660; eine Madonna von Murillo (XIV, 29), ein etwas flaues, besonders in seinem oberen Theil verdorbenes Bild, bezeichnet mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1675, und eine Madonna von Zurbaran v. J. 1661 (XIV, 53). — Das früher dem Velazquez zugeschriebene schöne männliche Porträt im Profil (XIV, 30 der alten Nummerirung) hat Mündler unzweifelhaft richtig dem Murillo vindicirt. Ob darin das Selbstbildniß des Malers zu erkennen ist, wie der Katalog angiebt, vermag ich im Augenblicke nicht zu entscheiden.

C. v. Lützow.

Kunstliteratur.

Einfache Möbel im Charakter der Renaissance, ausgeführt im Auftrage und mit Unterstützung des k. k. Handelsministeriums als Vorlagen für Möbeltischler, gewerbliche Fach- und Fortbildungsschulen, herausgegeben von Prof. Jos. Storck. Wien, Lehmann und Wentzel. Lief. 1. 1875. Fol.

Das vorliegende Werk hält die richtige Mitte zwischen den beiden Extremen, in denen sich unsere Möbelfabrikation und die dazu gehörige Literatur an Vorlagewerken und Schulhilfsmitteln zu bewegen pflegen: dem des alten Schlendrians und dem der modernen stilistischen Luxusindustrie. Es bietet nur wirklich Musterhaftes, im Stil der besten Renaissance Gedachtes, aber es hat dabei nicht nur Appartements von fürstlicher Pracht oder Atelierräume wie die eines Makart im Auge, sondern Wohnungen, die sich auch ein geschmackvoller Mensch von bürgerlichem Zuschnitt vergönnen kann. Wir wünschten, es gäbe recht viele solche Publikationen aus allen Zweigen des Kunsthandwerks, namentlich auch aus der Gefäß- und Geräthbildnerei, die dem täglichen Gebrauche dient: dann würden wir hoffen, daß die den höheren Kreisen längst geläufigen Reformgedanken der Neuzeit endlich auch in's große Publikum eindrängen und sich, der Mode zum Trotz, dauernd in demselben festsetzten.

Das Werk Storck's zeugt nicht nur von gereifter Erfahrung und geläutertem Geschmack, — wie dies von dem bewährten Autor nicht anders zu erwarten war, — es ist auch höchst praktisch und faßlich ausgeführt, so daß es dem Handwerker wie dem Lehrer und Schüler die besten Dienste leisten wird. Die technische Herstellung der Autographien, in der lith. Anstalt von O. Weigel besorgt, kann als ein wahres Muster dieser jetzt so beliebt gewordenen, leider aber häufig zu roh und flüchtig behandelten Darstellungsweise bezeichnet werden.

Die erste Lieferung enthält die Einrichtungsstücke eines Speisezimmers: Auszugtisch, Sessel und Kredenzkasten (Bl. 1—3) mit einem Bl. Details in Naturgröße. In den folgenden Heften werden die Möbel für den Salon, das Schreibzimmer u. s. w. nebst Schränken verschiedener Größe und Form enthalten sein. Ein Bett suchten wir unter dem angekündigten Mobiliar vergebens; — sollte der Herausgeber dieses doch nicht ganz überflüssige und der stilistischen Reformirung ebenfalls recht sehr bedürftige Möbel vergessen haben?

Dem österreichischen Handelsministerium gebührt für die neue Förderung, welche es durch die Inswertsetzung dieser Publikation dem Kunsthandwerk hat angedeihen lassen, unser wärmster Dank. P. F.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Bg. **Zu Rothenburg a. d. T.** beabsichtigt man ein „Lokal Museum" einzurichten, und darin die Alterthümer dieser bei Malern so hoch angesehenen Stadt zu sammeln. Diese Absicht ist gewiß sehr löblich, doch kommt man damit sehr spät. Denn so zu sagen alle beweglichen Kunstgegenstände der Stadt aus älterer Zeit sind durch Major Fischer und zwei Händler aus Stuttgart und Würzburg aus Rothenburg längst entfernt und in alle Winde zerstreut worden. Den Bestand der alten Häuser und der malerischen Partien in den Straßen, an den Thoren und den Thürmen der Stadtmauer aber wird man jetzt, da Rothenburg an der Eisenbahn liegt, und nun die Spekulanten sich auch dahin gezogen haben, nicht halten können. Doch wird ein solches Museum, auch wenn es nur wenig vom alten Rothenburg, das meiste von anders woher enthält, gewiß sehr nützlich sein, anregend wirken und gute Früchte bringen.

Kunstgeschichtliches.

Von Venedig ist vor einigen Monaten ein werthvolles Kunstwerk nach Deutschland gewandert. Es ist ein Reliquiarium, in welchem bis vor nicht langer Zeit die Hand der heiligen Martha aufbewahrt gewesen sein soll. Dasselbe, ungefähr aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts stammend, ruht auf einem dem byzantinischen Stil sich nähernden Postament und baut sich in zahlreichen Säulchen, Statuetten und ornamentalem Schmuck in blühendster deutscher Gothik zu einer Art Tabernakel auf, das mit Figuren und Friesen reich verziert ist. Als Urheber des Werkes werden Meister Johannes aus Köln (Maestro Juane Lion da Cologna) und ein Bildhauer Nikolaus aus Deutschland (Maestro Nicolo Tedesco) genannt. Dieses Reliquiarium wurde für eine hohe Summe von einer Dame aus dem Hause Rothschild angekauft.

Personalnachrichten.

Ueber die in der Centralgemälde-Direktion in München vorgenommenen Personalveränderungen schreibt unser . . Korrespondent: „Seit dem Rücktritte des hochbetagten Phil. v. Foltz hat man in den betheiligten Kreisen der Wiederbesetzung der Stelle des kgl. Centralgemälde-Direktors mit größter Spannung entgegen gesehen, und es fehlte nicht an einem halben Dutzend von Kandidaten für dieselbe. Nun ist die Entscheidung erfolgt und man darf die von der Regierung getroffene Wahl als eine glückliche bezeichnen. Der neuernannte Direktor Dr. Reber ist ein Mann von umfassenden Wissen, der unter den Kunstgelehrten der Gegenwart eine ehrenvolle Stellung einnimmt. Wir begrüßen es auch mit lebhafter Befriedigung, daß Dr. Reber seine Professur der Kunstgeschichte an der Polytechnischen Hochschule beibehält. Zum zweiten Restaurator an der Central-Gemäldegalerie wurde mit Entschließung vom selben Tage der Restaurator und bisherige Kustos des städtischen Museums in Bamberg, A. Hauser ernannt; ferner als ständige Mitglieder der Central-Gemäldegalerie-Kommission aus der Zahl der Professoren der Akademie der bildenden Künste: der Professor der Historienmalerei Wilhelm Lindenschmit und der Professor der Kupferstecherkunst J. L. Raab, aus der Zahl der freien Künstler: der Genremaler Karl Spitzweg, endlich der zweite Konservator der königl. Kupferstich- und Handzeichnungs-Sammlung Dr. Wilhelm Schmidt.

Kunstvereine.

Die fünfzehnte Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst wurde am 23. v. M. in Stuttgart vom Schulrath Looff eröffnet. Nach dem Schlusse der ersten Sitzung fand die Verloosung des Vereinsbildes von Thumann: „Die Trauung Luther's", statt, welches der Kunstverein zu Bamberg gewann. Am 24. war die besonders dazu gewählte Kommission mit der Prüfung der von 30 Geschichtsmalern eingesandten Bilder und Entwürfe beschäftigt. In der am 25. abgehaltenen Schlußsitzung wurde die Erwerbung folgender Bilder beschlossen: „Paulus predigt als

Gefangener in Rom", von Prof. Baur in Weimar, „Sedan, Angriff dreier französischer Kavallerie-Regimenter auf die 22. Division", von Franz Adam in München, „Ludwig's XVI. letzte Begegnung mit seiner Familie", von Meißel in München, „Christian II. von Dänemark, im Begriff, ein Todesurtheil zu unterschreiben", von Peterssen in München. Bestellungen wurden nicht beschlossen.

Vermischte Nachrichten.

Ferd. Pauwels hat im Laufe dieses Sommers das zweite jener Bilder vollendet, die ihm für die Dekoration der Tuchhalle zu Ypern, einem der schönsten gothischen Monumente Belgiens, zur Ausführung übertragen waren. Der Gegenstand gehört der altflandrischen Geschichte an; ganz besonders wird die historische Treue der Bilder in Kostümen, im Stil der Bauwerke ꝛc. gerühmt. Die Ausführung dieser Gemälde war Anfangs dem Maler Ch. de Groux anvertraut, der durch einen frühzeitigen Tod verhindert wurde, dem Auftrage nachzukommen.

Paul Baudry, der Urheber der großen Fresken im neuen Opernhause zu Paris, beabsichtigt in einem Cyklus von zwölf Gemälden die Geschichte der Jungfrau von Orleans zu schildern. Augenblicklich ist er mit den vorbereitenden Studien zu diesem für Frankreich sehr zeitgemäßen Unternehmen beschäftigt.

Kölner Dombau. Nachdem der südliche der beiden Hauptthürme des Domes bis zu den Kapitälen des vierten Stockwerkes ausgeführt worden, hat man in den letzten Tagen mit der Errichtung eines neuen Baugerüstes begonnen, dessen Aufstellung etwa drei Wochen in Anspruch nehmen wird. Dieses Gerüst wird das letzte für das vierte Stockwerk sein. Es ermangeln nur noch die Kapitäle, der Bogenverschluß, die Fensterrose, die Wimperge und die Galerie; sind diese ausgeführt, dann ist das Achteck des südlichen Thurmes bis auf die später aufzubauenden freien Eckfialen vollendet. Das Baumaterial zu den vorbenannten Theilen des letzten Stockwerkes ist bereits fertig und man gedenkt noch in diesem Jahre einen guten Theil der Arbeiten zu Ende zu führen. (Reichsanz.)

B. **Professor August Wittig** in Düsseldorf hat eine Kolossalbüste von Cornelius in dreifacher Lebensgröße für die Nationalgalerie in Berlin ausgeführt, wo sie in der Apsis am Ende der beiden Säle aufgestellt werden soll, welche die Kartons des großen Meisters aufzunehmen bestimmt sind. Ächt monumentale Auffassung bei sprechender Aehnlichkeit zeichnet das Werk in hohem Grade aus, und läßt es seiner erhabenen Bestimmung, einem der größten deutschen Künstler inmitten seiner Werke ein Denkmal zu errichten, vollkommen würdig erscheinen. Das gewaltige Haupt ist mit der Lorbeerkrone geschmückt, deren stilvolle Behandlung den majestätischen Eindruck wesentlich fördert. Die Büste soll in Bronze gegossen und vergoldet werden.

Regensburg. Nachdem die verschiedenen Reparatur-Arbeiten an der Galerie und am Sockel nächst dem südlichen Domthurme vollendet sind, ist nun auch der Rest des Thurmgerüstes und der Einplankung abgebrochen worden, so daß der Dom jetzt nach allen Seiten wieder frei dasteht. Die vorgenommene Reparatur ist durchweg nicht nur stilgerecht, sondern auch solid und schön ausgeführt.

G. Doré hat mit der Firma Cassel, Petter u. Galpin in London ein Uebereinkommen geschlossen, demgemäß er für die Summe von 250,000 Fr. die Illustrationen zu einer neuen Shakespeare-Ausgabe zu liefern hat.

Zeitschriften.

L'Art. No. 39. 40.

Le quatrième centenaire de Michel-Angelo Buonarotti, von Roger Ballu. (Mit Abbild.) — La vie de Michel-Ange Buonarrotti, von E. Véron. — Fac-simile d'une lettre de Michel-Ange à son père. (Mit Uebersetzung.) — Michel-Ange et le tombeau de Jules II., von M. A. Gotti. (Mit Abbild.) — Les publications du centenaire, I–VI., von P. Leroi. — La maison de Raphael à Urbino, von P. Gherardi. — La ville de Lille et le grand prix de Rome; le don de Mme. Jules Castdeyn, von P. Leroi. — L'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. — Les tombeaux des Médicis à San Lorenzo, von G. Dupré. — La sculpture égyptienne, von E. Soldi. (Forts.) — Exposition générale des beaux-arts à Bruxelles, von Ch. Tardieu. — Artistes italiens: Francesco Scaramuzza, von A. Rondari.

Journal des Beaux-arts. No. 18.

Salon de Bruxelles. — A propos des concours de composition musicale. — Atelier de H. Makart. — Exposition de Düsseldorf. — Grégoire Sickinger.

The Academy. No. 178.

A christian painter of the nineteenth century (Hippolyte Flandrin). (London 1875.) Vom Verfasser von „A Dominican Artist." — The Michel Angelo festival at Florence. — More fragments of the sculptures of the Parthenon, von C. T. Newton.

Kunsthandwerk. III. Heft 1.

Schlussstein-Maske von A. Schlüter vom Zeughaus in Berlin. — Schmuck-Sachen aus dem Museum der Eremitage in St. Petersburg. — Gläser aus der kgl. Hofkellerei in Dresden. — Altartuch aus dem kgl. bayr. Nationalmuseum in München. — Schrank, Schloss Windsor. — Lederschüssel aus dem Stift Heiligenkreuz.

Kunst und Gewerbe. No. 41.

Pacher's Flügelaltar zu Tisens in Südtirol, von G. Dahlke. (Schluss.) — Die Ausstellung gewerblicher und industrieller Erzeugnisse Sachsens. (Forts.) — Mährisches Gewerbemuseum in Brünn. (Schluss.) — Eine graphische Ausstellung Deutschlands in Philadelphia.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung einer gewählten Sammlung von Grabstichelblättern alter und neuer Meister, und einer Anzahl guter Lithographien am 3. November 1875. 1594 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang. | Nr. 2.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

22. October 1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die kunstgewerblichen Fachschulen in Oesterreich.

Im österreichischen Museum in Wien ist gegenwärtig eine Ausstellung von Schülerarbeiten der etwa 40 kunstgewerblichen Fachschulen eröffnet, welche vom österreichischen Handelsministerium im Laufe der letzten drei Jahre gegründet worden sind. Diese Ausstellung hat das mannigfachste Interesse, und wir können alle diejenigen, welche sich bei uns und anderwärts mit der großen Frage der Geschmacksbildung und der Entwickelung unserer Kunstgewerbe beschäftigen, nicht dringend genug einladen, die hier vorliegenden Resultate in's Auge zu fassen und zu beherzigen.

Der Grundgedanke, welcher bei der Gründung des Wiener Museums maßgebend war, gelangt jetzt mehr und mehr zur Verwirklichung. Es war der: die in dem Museum aufgespeicherten Schätze der Vergangenheit mit der modernen kunstgewerblichen Welt, mit dem Publikum, vor Allem aber mit der Schule in unmittelbaren Konnex zu bringen. Aus diesem Gedanken, auf dessen Realisirung man gleich bei der Anlage der Sammlungen des Museums, speziell auch der Bibliothek und Kupferstichsammlung desselben, in erster Linie bedacht war, ging zunächst die 1867 gegründete und seitdem in stetem Wachsthum befindliche Kunstgewerbeschule hervor. Sie ist örtlich mit dem Museum in direkter Verbindung, so daß das Museum — und zwar die Originalien desselben, nicht bloß Abgüsse u. dgl. — auch als Lehrmaterial für die Schule dienen. Hier holt sich der Musterzeichner, der Ornamentist, der Lehrer an der Schule die Gegenstände, welche er sei es für den Unterricht, sei es für die Praxis brauchen kann. Der Schüler lernt unmittelbar vor der antiken Vase, vor der Emailplatte, vor dem Venetianer Glase, vor dem Gobelin sofort in dem vorliegenden Stoffe stilgemäß denken und komponiren. Es werden auf diese Weise im Museum und in der Schule desselben sowohl Praktiker, Industrielle aus bestimmten Fächern für ihr Metier weiter gebildet, als namentlich Lehrer zu Aposteln der neuen Lehre herangezogen, welche das Museum auszustreuen bestimmt ist. Beiläufig sei erwähnt, daß für diese Lehrerbildung an Fach- und höheren Gewerbeschulen von den österreichischen Ministerien des Unterrichts und des Handels etwa 40 Stipendien (in Beträgen von zwischen 30—60 Fl. monatlich) gegründet sind. Damit gehen die Vorlagenwerke Hand in Hand. Für Volksschulen besteht das Werk von Josef Grandauer: Elementar-Zeichenschule. Vorlagen zum Vorzeichnen auf der Schultafel (mit 120 Tafeln jetzt vollendet; Wien, Schulbücher-Verlag; für das Ausland bei Waldheim), von dem in wenigen Monaten zwischen 3—4000 Exemplare abgesetzt wurden. Daran schließen sich die beiden bereits rühmlichst bekannten Vorlagewerke von Prof. J. Storck (Kunstgewerbliche Vorlegeblätter und Einfache Möbel), sowie die beiden Publikationen über Stickmuster (im Oesterr. Museum und bei Hartinger u. Sohn erschienen), an welche sich mehrere demnächst zu publizirende Werke über Bunzenarbeiten (Metallgefäße), Vignetten, textile Muster u. a. noch anschließen werden. Alle diese Maßnahmen haben im kunstgewerblichen Leben Oesterreichs und Wiens eine Bewegung hervorgerufen, welche auf der Weltausstellung jedem Sachkundigen sich in erfreulicher Weise bemerkbar machte.

Nun handelte es sich darum, diese von Wien ausgegangene Bewegung in den österreichischen Kronländern fortzupflanzen und überall neues Leben zu wecken, den Geschmack zu bilden, das Gewerbe zu veredeln und es dadurch auf dem Weltmarkte konkurrenzfähig zu machen. Die jetzige Ausstellung zeigt, wie weit man mit diesem Streben bereits gelangt ist. Am Schluß der Ausstellung werden die sämmtlichen Lehrer der hier vertretenen Schulen in Wien zusammentreten, um gemeinsam die Resultate zu prüfen, mit dem vom Ministerium bestellten Aufsichtsrathe*) in Konnex zu treten und den leitenden Behörden in die Leistungen der Schulen Einblick zu verschaffen. Alle zwei Jahre werden sich diese Ausstellungen wiederholen.

Die Schulen, die auf der diesjährigen Ausstellung repräsentirt sind, lassen sich in zwei Kategorien theilen: einmal sind es Schulen in Gegenden, welche eine von Alters her bestehende Hausindustrie besitzen, wie z. B. die Schnitzerschule zu St. Ulrich im Grödener Thal (Tirol), wo etwa 5000 Menschen sich von Kindesbeinen an mit dem Schnitzen und Bemalen von Spielwaaren, Heiligenbildern 2c. beschäftigen, ferner die Schulen in Haida und Steinschönau in Deutschböhmen (nahe der sächsischen Grenze), wo eine Bevölkerung von 10—15,000 Menschen die Glasraffinerie und die damit in Verbindung stehende Holzschnitzerei betreibt; zweitens sind es Schulen an Orten mit entwickelter Industrie, wie z. B. die Zeichenschule für textile Industrie in Reichenberg (Böhmen) oder die Stickschulen von Frau Bach (Wien) und des Herrn Uffenheimer (Tirol), die Schulen von Znaim (für Töpferei), von Grulich (für Tischler), Wallern (für Holzindustrie), Walachisch-Meseritsch und Taufers (ebenfalls für Holzindustrie), Laas im Vintschgau (für Marmorarbeiten), lauter Schulen, welche deßhalb hochwichtig sind, weil sie den Beruf haben, die vielbesprochenen „unerschöpflichen Hilfsquellen Oesterreichs", das herrliche Material an Holz, Stein und Metall, das unsere Wald- und Bergländer darbieten, für das Kunstgewerbe und die große Industrie zu verwerthen. Eine dritte Klasse von Schulen, der wir auf der Ausstellung begegnen, könnte man besser kunstgewerbliche Ateliers nennen. Sie sind übrigens auch mit Schulen verbunden und werden unter dieser Voraussetzung subventionirt, um die in den Ateliers beschäftigten Arbeiter zugleich im Zeichnen und Modelliren fortbilden zu können. Dahin gehört das Atelier für Filigranarbeiten in Cortina d'Ampezzo (Südtirol), ferner das Atelier für eingelegte Holz- und Elfenbeinarbeiten in Cles (Südtirol), das Atelier in Imst für Bildhauerei, dann die Schulen des Frauenerwerbvereins in Wien, die kunstgewerbliche Abtheilung der Gewerbeschule in Prag u. a. Spezielle Erwähnung verdient die chemische Versuchsanstalt des Herrn Kosch in Wien, welche in direkte Verbindung mit dem Museum gebracht werden wird, um den Schülern der keramischen Kunstzweige Gelegenheit zu geben, die verschiedenen Verfahrungsweisen gleich praktisch üben zu können, und umgekehrt, um dem Leiter des Ateliers die Möglichkeit zu bieten, seine Versuche und Erfindungen sofort zu erproben, indem er sie für die Industrie zu verwerthen sucht.

*) Dieser Aufsichtsrath besteht aus den Herren Proff. Bauer, Brucke, Eitelberger (als Präses), Engerth, Ferstel, Radnitzky, Storck, dem Landesschulinspektor Schramm, Herrn v. Lobmeyr und zwei Vertretern des Handelsministeriums und der Handelskammer.

Wir heben an besonders beachtenswerthen Leistungen, welche die Ausstellung aufweist, folgende hervor:

In Wien zeichnen sich, außer den bereits erwähnten Anstalten des Hrn. Kosch und der Frau Bach (von denen der Erstere u. A. sehr interessante Proben von Metallmalerei auf Bronze und von emaillirten Thonwaaren ausgestellt hat) namentlich die Zeichen- und Arbeitsschulen des Frauenerwerbvereines (Lehrer W. Sodoma jun.) sowohl durch vortreffliche Musterzeichnungen als auch durch schöne Proben von Spitzen und Stickereien aus. — Aus Ober-Oesterreich ist die Fachschule für Holzschnitzerei und Marmorbearbeitung in Hallstadt (Lehrer H. Greil) besonders durch trefflich gearbeitete Marmorgefäße repräsentirt. — Aus Salzburg ist namentlich die Holzschnitzereischule in Hallein (Direktor W. Fr. Schönhut) erwähnenswerth. — Tirol ist zahlreich vertreten, so z. B. durch die junge, tüchtig aufstrebende Zeichen- und Modellirschule in Cles (Lehrer L. Gaggia), welche eingelegte Möbel, geschnitzte Rahmen u. dergl. im Stil der modernen Mailänder Industrie ausgestellt hat; ferner die Schnitzschule in Imst (Leiter Joh. Grissemann); die Klöppelschulen des H. Uffenheimer in Proveis, Innzing, Rietz und Hall; die Schule für Marmorbearbeitung in Laas (Leiter J. Steinhauser); endlich ganz besonders die bereits erwähnte Schule und Lehrwerkstätte des Hrn. Ghedina in Cortina d'Ampezzo, welche durch höchst reizvolle, mit dem feinsten Stilgefühl gearbeitete Blumen, Ranken u. s. w. in Silberfiligran repräsentirt ist. — Von den ebenfalls zahlreich vertretenen böhmischen Schulen nennen wir: die von Hrn. E. Haseroth geleitete Fachschule in Reichenau, einem förmlichen Malerdorf, das jährlich Hunderte von religiösen und historischen Bildern und Farbendrucken produzirt, und auf der Ausstellung durch Kreidezeichnungen und Aquarelle von merkwürdig geschickter Behandlung vertreten ist; die Fachschule für Goldindustrie und verwandte Gewerbe (Leiter O. Mentzel) und die Gewerbeschule (Dir. Dr. A. Mayer) in Prag; die Zeichen- und Modellirschule (Leiter J. Hubec) in Hohenbruck, besonders durch gute Eisenblecharbeiten re-

präsentirt; die Zeichen- und Modellirschule für Thonwaarenindustrie in Teplitz (Leiter Fr. Laube), welche sehr beachtenswerthe, ebenso schöne wie billige Siderolithwaaren ausgestellt hat; die vortreffliche Schule und Lehrwerkstätte für Holzschnitzerei, Tischlerei und Drechslerei in Grulich (Leiter W. Schmidt); die Drechslerschule in Haindorf (Lehrer J. Heinlein). — Aus Mähren sind hervorzuheben: die reich und schön vertretene Fachschule für Thonindustrie in Znaim (Prof. A. Sterz), deren Aufgabe vorzugsweise in der Verbesserung der gewöhnlichen Gebrauchsgeschirre in Steingut zu suchen sein dürfte; ferner die Fachschule für Kunsttischlerei und Holzschnitzerei in Walachisch-Meseritsch (Leiter K. Th. Fridrich), deren Bestimmung es ist, in diesem Grenzgebiete zwischen Ungarn und Mähren ein industrielles Leben hervorzurufen. — Aus Steiermark sei die von A. Ortwein geleitete Kunstgewerbeschule in Graz, und aus Kärnthen die ausgezeichnete Fachschule für Holzschnitzerei in Gmünd Lehrer C. Schellhorn) namhaft gemacht. — Endlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß gleichzeitig mit dieser Fachschulausstellung auch die Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums eine Ausstellung von Schülerarbeiten in ihren Sälen veranstaltet hat. Hier hat man die Mutteranstalt aller dieser Zweigschulen vor sich und erhält ein neues erfreuliches Bild von dem einheitlichen und vorwärtsstrebenden Geist und den glänzenden Erfolgen dieses Musterinstituts.

Fassen wir das Beobachtete zusammen, so ist offenbar der angestrebte Zweck im Wesentlichen als erreicht zu betrachten: d. h. es ist in den Kronländern der österreichischen Monarchie auf den mannigfachsten Gebieten des Kunstgewerbes eine Bewegung hervorgerufen, deren Tragweite jedem Denkenden in die Augen springen muß. Die Mühe, die es gekostet hat, alle diese Schulen in so kurzer Zeit zu gründen, mit Lehrmitteln zu versehen 2c., läßt sich ermessen. Die Schwierigkeiten eigener Art, die nicht so auf der Oberfläche liegen, sind ferner die, daß es sich hier um Ueberwindung von mannigfachen Vorurtheilen und kleinbürgerlichen Anschauungen der Lokalbehörden, Stadt- und Landesbehörden handelte, welche oft nicht einsehen, daß die Produktionszweige, deren Hebung angestrebt wird, nicht für den Lokalkonsum bestimmt, sondern Dinge sind, welche die Welt braucht, und an deren Herstellung daher auch der Maßstab des Weltverkehrs angelegt werden muß. Das ist es eben, was die Franzosen so meisterhaft verstehen: ihrer Industrie ein Gepräge zu verleihen, wodurch sie zur Beherrschung des Weltmarktes fähig und zu einer Hauptquelle des nationalen Reichthums gemacht wird.

Das ist es nun aber auch, was in erster Linie Deutschland endlich ernsthaft bedenken sollte, wenn es wirklich daran geht, seine Kunstindustrie auf eine höhere Stufe zu heben. Es nützt nichts, daß man Nationalmuseen gründet und in denselben alle möglichen Schätze der Vergangenheit aufspeichert, wenn man nicht zugleich darauf bedacht ist, **dieselben mit einer kunstgewerblichen Lehranstalt in unmittelbare Verbindung zu bringen.** An einem solchen Konnex fehlt es z. B. in München gänzlich. — Dazu gehört ferner auch eine bessere Einsicht der Fabrikanten, welche in Deutschland immer noch viel zu wenig Kapital darauf verwenden, die Waare künstlerisch besser zu machen. Die Franzosen suchen sich die besten Künstler aus zu Musterzeichnern, Modelleuren u. s. w., zahlen sie trefflich und erreichen dadurch ihr Ziel. Unsere Herren dagegen knausern mit dem ihnen zur Verfügung stehenden künstlerischen Kapital. So kommt es, daß die deutsche Industrie in Hinsicht auf Geschmack und Schönheit, — aller theoretischen besseren Einsicht, die man auch dort gewonnen, ungeachtet, — faktisch immer noch auf einer tiefen Stufe steht und deßhalb auf dem Weltmarkte mehr und mehr Terrain an die Franzosen verliert. Die Ausfuhr französischer Luxus- und Mode-Waaren ist nie stärker gewesen als heute, ein Lustrum nach Sedan! Deutschlands Handelsbilanz redet von dieser traurigen Sachlage in nur allzu vernehmlichen Worten. Wenn es so fortgeht, werden die Milliarden, die das deutsche Schwert erkämpft, von dem französischen Geschmack bald wieder zurückerobert sein.

Der mächtigste Hebel, um dieser Gefahr entgegen zu wirken, ist die Verbesserung des gewerblichen Unterrichts; den einzigen Weg, der zu betreten ist, hat uns Oesterreich mit der oben geschilderten Reform seiner Schulen vorgezeichnet. Mögen, so wiederholen wir, alle diejenigen, welche es angeht, dieser Reform sich anschließen, mögen vor Allen unsere deutschen Staatsmänner und Nationalökonomen die Lehren, die sie aus dem Studium der Wiener Schulausstellung ziehen können, nicht unbeachtet und unbenutzt lassen! L. R.

Kunstliteratur.

* **Viollet-Le-Duc's** zweites großes Werk, das „Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance" ist mit dem kürzlich erschienenen 3. Hefte des VI. Bandes nun auch vollendet, und Verfasser wie Verleger können auf dieses neue Denkmal ihrer unermüdlichen Thätigkeit, in welchem sich Fleiß, Gelehrsamkeit und der edelste Geschmack in der typographischen Ausstattung die Hände reichen, mit gerechtem Stolze zurückblicken. Die Firma Morel giebt dieser Empfindung denn auch einen verständlichen Ausdruck, indem sie den Lesern bei Versendung des Schlußheftes kund thut, daß der Preis des gesammten Werkes von jetzt an auf 300 Frcs. angesetzt sei, und Jedermann auffordert, sich die etwa fehlenden Lieferungen rechtzeitig nachzuschaffen. Einzelne Bände können bis zum 31. Dezember noch um 50 Frcs. bezogen werden. Später kostet der Band 75 Frcs. Diese Zahlen bedürfen keines weiteren Kommentars!

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die Direktion des bayerischen Nationalmuseums erließ kürzlich folgende Bekanntmachung: „Da von dem k. bayer. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten die photographische Vervielfältigung der Kunstschätze des bayerischen Nationalmuseums und die Herausgabe derselben in unveränderlichem photographischem Drucke Herrn J. B. Obernetter ausschließlich übertragen wurde, so wird dies mit dem Bemerken bekannt gegeben, daß sämmtliche Blätter mit dem Stempel des bayer. Nationalmuseums versehen sind. Der Preis der Lieferung (10 Blatt mit kurzem Text) ist 10 Mark, des einzelnen Blattes 1 Mark. Format der Blätter 32 × 48 Centimeter. Unaufgezogene Exemplare für Schulen kosten 60 Pfennige. Den Kommissionsverlag hat die Buchhandlung von Max Kellerer in München, wohin alle Bestellungen zu richten sind."

Aus Dresden wird berichtet: Der Bau des Hoftheaters rückt äußerlich seiner Vollendung entgegen. Nachdem Schilling's Panther-Quadriga in die Erzgießerei abgeliefert worden ist, sind auch die in kleinen Modellen ausgestellt gewesenen figürlichen Skulpturen, welche die verschiedenen Stilarten der Oper und des Drama's veranschaulichen sollen, in der weiteren Ausführung begriffen. Dem Vernehmen nach wird im Inneren des Hauses auch die Bedeutung Schiller's in künstlerischer Form ihren Ausdruck finden, so daß es weniger auffallen wird, unter den draußen zur Aufstellung gelangenden theatralischen Figuren keine aus Schiller's Dramen zu sehen. Mit den Arbeiten, welche der malerischen Thätigkeit anheimfallen, sind die Professoren Gonne, Hofmann und Große, sowie der von Weimar hierher vor längerer Zeit übergesiedelte Maler Marshall betraut worden. Zahlreich sind auch die Arbeiten, welche der innere Schmuck des Schlosses zu Meißen in Anspruch nimmt, und die Dresdener Künstler, namentlich die Maler, haben seit Langem nicht so erwünschte Gelegenheit zur monumentalen Verwerthung ihrer Kräfte gehabt. Bekanntlich ist die früher in dem Schlosse betriebene Porzellan-Fabrikation in ein anderes Lokal verlegt worden, so daß der interessante Bau wieder in seine lange verkümmerten Rechte zurücktrat. Die Walter'sche Sgraffito-Wandmalerei in der Amalienstraße ist in diesem Jahre noch nicht ganz zum Abschluß gediehen.

Ausgrabungen in Olympia. Der archäologische Leiter der auf Kosten des deutschen Reichs vorzunehmenden Ausgrabungen in Olympia, Dr. Hirschfeld, hat in Begleitung seines technischen Beirathes, Bauführers Böttcher, sich von Patras, wohin auch die Ausrüstungsgegenstände und das sonstige Material vorausgeschickt waren, nach Olympia begeben. Nach Einbringung der Ernte, welche fast die sämmtlichen einheimischen Arbeitskräfte bis Mitte September in Anspruch nimmt, ist in den letzten Tagen des vorigen Monats mit den Ausgrabungen begonnen worden. Der von der griechischen Regierung zum Kommissär ernannte Dr. Athanasius Demetriades, welcher in Deutschland und Frankreich seine archäologischen Studien gemacht hat, erwartete seine deutschen Kollegen in Olympia und hatte in zuvorkommendster Weise die Vorkehrungen für deren Empfang getroffen. Die nächste Aufgabe der Expediton wird in der Freilegung der Tempelterrasse und ihrer Umgebung bestehen. Die Franzosen haben bei ihren Nachforschungen 1829 die Linie getroffen, wo die Metopen niedergestürzt sind. Die Figuren der Giebelfelder werden bei dem Einsturze des Tempels weiter geschleudert worden sein. Die deutsche Expedition wird daher 20 bis 24 Meter weit von der Ost- und der Westfront vorzudringen suchen. Bei diesem Vorgehen hofft man zugleich auf eine Gruppe benachbarter Gründungen zu stoßen und im Herzen der Altis bald orientirt zu sein. Denn hier lagen in der Richtung auf das Kronion, das Heraon und das Metroon zwei umsäulte Tempel, beide größer als das Theseion in Athen, der große Brandopferaltar, zahlreiche kleinere Altäre, von Weihgeschenken umgeben. Die einheitliche Leitung des Unternehmens, dessen Ausführung auf zwei Jahre veranschlagt worden, ist bekanntlich einem in Berlin gebildeten Direktorium übertragen worden, welches aus dem Professor Curtius, Baurath Professor Adler und Legationsrath Dr. Busch besteht. Zu der Exekutivkommission, welche in Olympia selbst fungiren wird, sind die beiden oben erwähnten Herren Dr. Hirschfeld und Bauführer Böttcher berufen worden. Der erste führt das Ausgrabungsjournal, der zweite hat die technischen Arbeiten zu leiten.

(Berl. Tageblatt.)

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellungen in München.** Das Jahr 1876 verspricht eines der ausstellungsreichsten unseres ausstellungseifrigen Jahrhunderts zu werden. Außer der Weltausstellung in Philadelphia, dem Pariser Salon, der großen akademischen Ausstellung in Berlin und der historischen Ausstellung der Wiener Akademie veranstaltet auch München für nächstes Jahr ein großartiges Ausstellungsunternehmen aus Anlaß der Jubiläumsfeier des dortigen Kunstgewerbevereins. Dasselbe wird vier verschiedene Ausstellungen umfassen, und zwar: A. eine Ausstellung von Kunst- und kunstgewerblichen Erzeugnissen älterer deutscher Meister; B. eine Ausstellung von Werken neuerer deutscher Meister der bildenden Kunst; C. eine Ausstellung deutscher kunstgewerblicher Erzeugnisse der Gegenwart; endlich D eine Ausstellung der deutschen Kunstgewerbeschulen. Sämmtliche Ausstellungen finden im Münchener Glaspalaste statt und dauern vom 15. Juni bis 15. Oktober.

Programm zur Jubiläumsfeier des Kunstgewerbe-Vereins in München.

A. Ausstellung von Kunst- und kunstgewerblichen Erzeugnissen älterer Meister.

§ 1.

Die Ausstellung der Werke älterer deutscher Meister, welcher ein gesonderter Raum im Glaspalaste zugewiesen wird, erfolgt nach Gruppen gleichartiger Gegenstände unter Berücksichtigung der historischen Entwicklung, und unter Darstellung deutscher Erfindungen als Grundlage zur Kunst- und Gewerbethätigkeit.

§ 2.

Die Anmeldung für diese Abtheilung der Ausstellung unter Bezeichnung des Gegenstandes und des erforderlichen Raumes soll längstens bis 1. Februar, die Ablieferung der Werke bis zum 15. April 1876 stattfinden.

§ 3.

Der Transport der Werke, die Versicherung derselben während des Transportes, dann die Versicherung gegen Feuersgefahr während der Ausstellung, ferner die Aufstellung und Bewachung der Gegenstände im Ausstellungsraume, endlich die Wiederverpackung und der Rücktransport, erfolgt auf Rechnung des Unternehmens.

§ 4.

Außer den bekannten Namen der Meister werden die Namen der Eigenthümer an den ausgestellten Gegenständen ansichtlich gemacht und öffentlich kundgegeben werden. Den Besitzern der werthvollsten und als mustergiltige Vorbilder erklärten Werke werden besondere Anerkennungszeichen verliehen werden.

B. Ausstellung von Werken neuerer deutscher Meister der bildenden Kunst.

§ 5.

Zugelassen zu dieser Abtheilung der Ausstellung sind alle Erzeugnisse der bildenden Kunst:

„Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnungs-, Kupferstecher-, Holz- und Stempelschneidekunst",

insoferne dieselben deutschen Ursprunges und nicht über 25 Jahre alt sind.

§ 6.

Die Anmeldung hat bis zum 1. Januar 1876 unter näherer Bezeichnung des Werkes und der Größe desselben, die Ablieferung bis zum 15. April 1876 zu erfolgen.

§ 7.

Der Einsender hat das auszustellende Werk einer Prüfung durch eine eigene aus Künstlern gebildete Kommission zu unterstellen, welche darüber entscheidet, ob das Kunstwerk zur Ausstellung geeignet erscheint.

§ 8.

Die Kosten des Her- und Rücktransportes, die Wiederverpackung, die Versicherung während des Transportes, für

Herstellung der Wände, Tische, einfacher Postamente, ferner für Aufstellung, Aufsicht und Feuerversicherung während der Ausstellung, tragt die Unternehmung.

§ 9.

Die Ausstellung der Kunstwerke erfolgt in Verbindung mit geeigneten kunstindustriellen Erzeugnissen, in künstlerisch geordneten einzelnen Gruppen oder in größeren zu Salons gestalteten Abtheilungen.

§ 10.

Hervorragende Leistungen werden durch Prämien ausgezeichnet werden.

C. Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse der Gegenwart.

§ 11.

Zu dieser Abtheilung werden nur solche Erzeugnisse zugelassen, welche unter den Begriff von Kunstindustrie fallen.

Als solche sind zu betrachten theils Kunstgegenstände, welche sich von eigentlichen Kunstwerken durch ihre gewerbsmäßige Ausführung unterscheiden, theils Gewerbsgegenstände, welche durch ihre der Kunst entnommenen Formen sich über gewöhnliche Handwerksprodukte erheben.

Unter dieser Voraussetzung gehören hieher alle Werke aus dem Gebiete der Töpferei, Fayence, Porzellan-Manufaktur, Emaille, Miniatur- und Porzellan Malerei, Mosaik, Glasfabrikation, Glasmalerei, Stein-, Gyps- und Cementarbeiten, Terrakotten, Majoliken, Steingut, Goldschmiede und jede Art von Metallarbeiten, Erzgüsse, getriebene Arbeit, Schlosser- und Gürtlerarbeiten, Gitterbeschläge, Waffen, Möbel, Kirchenarbeiten, Holz- und Elfenbeinschnitzereien, Möbel und Hauseinrichtungen, Druckwerke in künstlerischer Ausstattung, Photographien, Kupfer und Stahlstiche, Arbeiten der Stempel- und Prägekunst, Stoffe in Seide, Wolle ꝛc. Spitzen, Stickereien und Webereien, Buchbinder- und Lederarbeiten, kunstgewerbliche Zeichnungen und Modelle.

§ 12.

In dieser Abtheilung kann kein Erzeugniß ausgestellt werden, welches älter als 25 Jahre ist.

§ 13.

Die Anmeldung hat unter näherer Angabe des Gegenstandes und des nöthigen Fläche- oder Wandraumes längstens bis 1. Januar 1876, die Einsendung desselben aber bis 15. April 1876, zu erfolgen.

§ 14.

Jeder Aussteller hat sich hinsichtlich der auszustellenden Gegenstände ebenfalls einer Prüfung durch eine aus Künstlern und Kunstindustriellen zusammengesetzten Kommission zu unterwerfen.

Es empfiehlt sich hiernach die vorgängige Einsendung einer näheren Beschreibung oder Photographie desselben.

Diese Einsendung kann entweder direkt an die unterfertigte Direktion oder an die nachbenannten Anmelde-Komités erfolgen.

In Augsburg, Basel, Berlin, Bern, Breslau, Carlsruhe, Cöln, Danzig, Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Insbruck, Kaiserslautern, Königsberg, Leipzig, Linz, Nürnberg, Prag, Regensburg, Salzburg, Straßburg, Stuttgart, Wien, Würzburg und Zürich werden zur Erleichterung der Aussteller Komités gebildet, welche die Vorprüfung der angemeldeten kunstgewerblichen Erzeugnisse vornehmen und gewünschte nähere Aufschlüsse ertheilt werden.

§ 15.

Die Kosten des Her- und Rücktransportes wie der Versicherung während des Transportes hat der Aussteller zu tragen. Die Versicherung des Gegenstandes gegen Feuersgefahr im Ausstellungsraume trägt das Unternehmen.

Auf Verlangen wird das Direktorium das Aus- und Einpacken der Gegenstände unter möglichst geringen Kosten für den Aussteller vermitteln.

Die Herstellung der einfachen Tische, Wände, Piedestals und die Aufstellung erfolgt auf Kosten des Unternehmens.

Sind Glaskästen, besonderer Verschluß oder andere Vorrichtungen, namentlich besondere Sicherheitseinrichtungen nothwendig, oder will der Aussteller, oder eine Vereinigung von Ausstellern, oder eine Anstalt eine Ausstellungsgruppe für sich bilden und hiebei besondere Dekorationen, welche mit dem allgemeinen Plane harmoniren müssen, anbringen, so haben die Aussteller die hiefür erwachsenden Kosten selbst zu tragen.

§ 16.

Die Aufstellung erfolgt nach verwandten Industrie-Zweigen, ohne Rücksicht auf die Heimath der Erzeugnisse, in möglichst künstlerischer Zusammenstellung und Gruppirung. Hiebei wird dafür Sorge getragen werden, daß der Name und die Heimath des Ausstellers deutlich sichtbar sind.

§ 17.

Für hervorragende Leistungen werden Prämien verliehen und zwar nach folgenden Kategorien und Abstufungen:

1) Für Produkte mit vollem Anspruche auf künstlerische Haltung, vollendete Ausführung und besondere Originalität.

2) Für geschmackvoll ausgestattete Produkte, originell in Form und Bestimmung, welche sich zur Vervielfältigung und Massenfabrikation eignen, oder hervorragende Gebrauchsgegenstände sind, und dabei der künstlerischen Schönheit nicht entbehren.

3) Für Produkte, welche zwar keinen Anspruch auf besondere Originalität machen; aber sich durch schöne Form und tadellose Ausführung auszeichnen.

D. Ausstellung der Kunstgewerbeschulen.

§ 18.

Die Vorstände der deutschen Kunstgewerbeschulen stellen nach ihrem Ermessen und eigener Anordnung auf dem hiezu bestimmten Raume die Arbeiten der Schulen und Schüler aus.

Hiemit soll eine Darstellung der Organisation der Anstalten, der Lehrpläne, Lehrmittel und Methode sowie überhaupt der Art und Weise verbunden werden, durch welche bestimmte Resultate der Durchbildung innerhalb gewisser Zeitabschnitte gewonnen werden.

§ 19.

Hinsichtlich der Zeit der Anmeldung und Einsendung der Gegenstände gelten die in Abthl. C. § 13 enthaltenen Bestimmungen.

Die Anmeldung hat unmittelbar bei der Direktion der Ausstellung in München und zwar mit näherer Angabe des Planes und Umfanges nach welchen die Ausstellung beabsichtigt wird zu erfolgen.

Dem Direktorium bleibt die Modifikation des Planes nach Maßgabe der Raum- und sonstiger Verhältnisse vorbehalten und werden die Aussteller zuvor hierüber verständigt werden.

§ 20.

Hinsichtlich des Kostenpunktes sind die Bestimmungen der Abth. C. § 15 maßgebend.

§ 21.

Die Prämirung einzelner Anstalten bleibt vorbehalten.

E. Allgemeine Bestimmungen.

§ 22.

Der Aussteller genießt für seine Person während der Dauer der ganzen Ausstellung in dieselbe freien Eintritt.

§ 23.

Während der Ausstellung d. h. vom 15. Juni bis 15. Oktober 1876, darf kein Ausstellungs-Gegenstand aus dem Glaspalaste entfernt oder zurückgenommen werden.

§ 24.

Spätere Anmeldungen werden nur dann berücksichtigt, wenn noch Raum zur Verfügung steht und kann auch in dem letzten Falle für die Aufnahme in den Katalog nicht garantirt werden.

§ 25.

Frachtermäßigung wird, auch bei den von dem Aussteller zu zahlenden Transportkosten, bei den Eisenbahnverwaltungen beantragt werden.

§ 26.

Bezüglich der Zollbehandlung der aus Oesterreich, der Schweiz und den nicht im Zollrayon befindlichen Gebieten von Bremen und Hamburg zur Ausstellung gelangenden Gegenstände, werden die für Ausstellungen üblichen und zulässigen Erleichterungen erbeten werden.

§ 27.

Es wird die Aufrechthaltung strenger Aufsicht, während der Ausstellung sowohl als bei dem Aus- und Einpacken gewahrt werden, jedoch kann die Unternehmung keine andere Garantie als die in § 3. 8. 15. festgestellte gewähren.

§ 28.

Für Werke welche ein Gewicht von 200 Kilo übersteigen ist vorherige Anfrage bedungen. Bei Werken welche zur Ausstellung nicht für würdig befunden wurden, treffen alle Kosten den Einsender.

§ 29.

Verkäufe vermittelt die Unternehmung. Von verkauften Ausstellungs-Gegenständen werden 10 % des erzielten Preises als Provision in Abzug gebracht.

§ 30.

Entstehen Zweifel oder Anstände über den Vollzug des Programmes, oder erachtet sich ein Aussteller durch die Anordnungen einer einzelnen Ausstellungs-Kommission beschwert und erhebt eine Reklamation, so entscheidet hierüber endgiltig das Direktorium.

§ 31.

Es wird je eine eigene Jury für die Abtheilungen A. B und gemeinschaftlich für die Abtheilungen C. und D. gebildet, welche die ausgestellten Erzeugnisse beurtheilt und die Anerkennung oder Prämirung zu bestimmen hat. Das Direktorium beruft diese Jury.

Jede Jury besteht aus sieben Mitgliedern, von welchen drei aus Bayern und vier aus andern Ländern gewählt werden.

Jede Jury wählt ihren Präsidenten und entscheidet nach Stimmenmehrheit. Bei Stimmengleichheit giebt die Stimme des Präsidenten den Ausschlag.

Die Beschlüsse der Jury's über Verleihung von Anerkennungszeichen oder Prämirung der Aussteller sind definitiv und unabänderlich.

Mitglieder der Jury können nicht prämirt werden.

Diese Prämien und Anerkennungszeichen bestehen:

a) In silbernen und vergoldeten Medaillen an silbervergoldeten Ehrenketten.

b) In ehernen vergoldeten und silberoxydirten Medaillen.

c) In Ehrendiplomen.

F. Verloosung von Ausstellungs-Gegenständen.

§ 32.

Mit der Ausstellung wird eine Verloosung von in den Abtheilungen B. und C. ausgestellten Gegenständen verbunden werden.

G. Festschrift.

§ 33.

Eine künstlerisch ausgestattete Festschrift wird die Geschichte des Münchener Kunstgewerbe-Vereins und in Verbindung hiemit in kurzer Uebersicht die Entwickelung des Kunsthandwerkes bis zur Gegenwart, sowie die Hoffnungen, welche wir auf den Einfluß der Kunst hinsichtlich der weiteren Blüthe und Entfaltung desselben für die Zukunft hegen, schildern.

H. Versammlung in München.

§ 34.

Montag den 15. August 1876 versammeln sich Vormittags 10 Uhr in dem Festlokale deutsche Künstler und Kunstindustrielle, sowie Kunst- und Industriefreunde, welche als Aussteller oder als Mitglieder eines kunstgewerblichen Vereines oder einer Künstlergenossenschaft der durch die Abth. C. § 16. bezeichneten auswärtigen Anmelde-Komités Theilnahmsberechtigung erlangt haben oder von der Direktion speziell eingeladen wurden, zur Besprechung von Kunst- und kunstindustriellen Fragen.

§ 35.

Die Tagesordnung für diese Versammlung wird von dem Direktorium festgesetzt, welches zugleich die Referenten und Korreferenten aufstellt. Die von den letzteren in Antrag zu bringenden Resolutionen sind längstens bis zum 15. Juli 1876 vom Direktorium öffentlich bekannt zu geben.

§ 36.

Ueber die stattfindenden Festlichkeiten folgt besonderes Programm.

München, den 15. Mai 1875.

Das Direktorium:

Der I. Präsident:	Der II. Präsident:
v. Miller	Graf zu Castell
Vorstand der kgl. Erzgießerei.	kgl. Obersthofmeister.

Dr. A. Erhardt, I. rechtsk. Bürgermstr. Dr. E. Förster, Maler und Kunstschriftsteller. L. Hoff, Maler und Vorstand der Münchner Künstlergenossenschaft. Dr. v. Hefner-Alteneck, Direktor und General-Konservator. A. Hergl, II. Vorstand d. Kunstgew.-Vereins. G. Neureuther, kgl. Oberbaurath. L. v. Piloty, kgl. Akademie-Direktor. Fr. Seitz, techn. Direktor d. k. Hoftheaters. J. Scheuer, Banquier. M. Wagmüller, Bildhauer. A. Zenetti, Stadtbaurath.

Die vereinigten Kommissions-Mitglieder:

v. Bezold, k. Ministerialrath u. General-Sekretär. Ferd. Barth, Historienmaler. W. Dietz, k. Akademie-Professor. J. M. Gerdeissen, Kaufmann und Fabrikbesitzer. L. Gedon, Bildhauer. G. Hauberisser, Architekt. R. Hirschberg, Baumeister u. Direktor d. Münchner Baugesellschaft. Dr. Kuhn, Professor und Konservator. Kupelmayer, Baumeister. M. Kustermann, Eisenhändler. Dr. Lichtenstein, Kunstschriftsteller. Liechtenheldt, Maler. Graf v. Luxburg, k. Kämmerer. Dr. Maier v. Maierfels, k. Kämmerer. Martin, Historienmaler. Hugo v. Maffei, Eisenwerkbesitzer. Dr. Papellier, kgl. Regierungsrath. Dr. Frz. Reber, Professor d. k. Polytechnikums. Riederer sen., Kaufmann. Bar. v. Schleitheim, k. Oberzollrath. J. v. Schmädel, Architekt. L. Schreibmayr, Portefeuillefabrikant. Dr. Sepp, k. Professor. Rud. Seitz, Historienmaler. Karl Stieler, Dr. juris. J. Stroblberger, Hofwaffenfabrikant. J. Steinmetz, Dekorateur und Möbelfabrikant. K. Thomas, Juwelier. B. Wirbser, Möbelfabrikant.

B. Düsseldorf. Die Permanente Kunst-Ausstellung von E. Schulte brachte in den letzten Wochen mehrere höchst interessante neue Gemälde. Ein großes Schlachtenbild von Emil Hünten fesselte besonders durch die lebendige Auffassung und die treffliche malerische Behandlung der ungemein schwierigen Aufgabe. Es galt, das 2. Garde-Dragoner-Regiment im heißen Kampf mit den französischen Garde-Kuirassieren bei Mars-la-Tour darzustellen. Das große Gewirre der vielen Reiter und Pferde war mit überraschender Klarheit und Uebersichtlichkeit in ächt künstlerischer Weise zur Erscheinung gebracht, wobei eine Menge charakteristischer Motive in den einzelnen Gruppen und Figuren die frappante Gesammtwirkung unterstützten. Wir rechnen das Bild zu den besten Werken des strebsamen Meisters. Es ist im Auftrage des Majors Prinzen von Wittgenstein gemalt, der die Attaque persönlich mitgemacht hat. Ein großes Altarbild von Franz Cremer, für eine Kirche in Tournay bestimmt, zeigte die Einzelfigur des heiligen Andreas und erwies sich als ein recht schätzenswerthes Werk, dessen gute Eigenschaften allgemeine Anerkennung fanden. Eine heilige Familie von E. Correns erfreute durch Feinheit der Zeichnung und ließ in Farbe und Behandlung das erfolgreiche Studium alter Meisterwerke wahrnehmen. Ein großes Genrebild von A. Hornemann „Wandernde Musikanten" sprach außerordentlich an und verstand es, einem mehrfach behandelten Gegenstand durch die Vorzüge einer glücklichen Auffassung und rühmenswerthen Ausführung in Zeichnung und Kolorit neuen Reiz zu verleihen. Ebenso erwarb das sorgfältig durchgeführte Gemälde von A. Heyden „Die Geschwister" verdienten Beifall, der auch den hübschen Reiterbildnissen von Emil Volkers nicht fehlte. C. Lasch versuchte mit Glück, einem großen Porträtbilde mit zahlreichen Figuren dadurch erhöhte Anziehungskraft zu geben, daß er durch schärfere Betonung der landschaftlichen Umgebung und geschickte Sonderung einzelner Gruppen dem Ganzen mehr einen allgemeinen Charakter gab, der es auch als selbständiges Genrebild hätte gelten lassen können. Aeußerst charakteristisch in der Auffassung war das Porträt einer jungen Dame von Otto Rethel, wogegen uns ein großes Kinderporträt von Frau Wiegmann weniger zusagen wollte, als frühere Arbeiten der begabten Künstlerin. Unter den Landschaften zeichnete sich wieder Andreas Achenbach mit einem „Motiv von Enghausen am Zuidersee" am meisten aus. Ein feiner Silberton gab dem kleinen Bilde eine besonders anmuthende Wirkung. Nicht so gelungen erschienen die beiden größern italienischen Landschaften von Oswald Achenbach, die bei aller Genialität doch keinen reinen Genuß gewähren konnten. Die Cypressengruppe aus der Villa d'Este (Tivoli) war der

„Gewitterstimmung auf der Insel Ischia" noch vorzuziehen, obschon sie im Vorder- und Mittelgrund etwas flau und körperlos erschien. Letztere aber wirkte durchaus nicht mit der überzeugenden Wahrheit, die wir bei so manchen Schöpfungen des Malers bewundern konnten, so kühn und gewagt auch die Beleuchtungseffekte darin oft sein mochten. Eine gar flüchtige Ausführung, namentlich im Vordergrund, trug auch nicht dazu bei, unsere Theilnahme für diese Gemälde zu vermehren, von denen gesagt werden muß, daß sie die Werke eines Meisters, aber keine Meisterwerke sind. Von den vielen andern Landschaften erhoben sich nur einzelne zu einer namhafteren Bedeutung. Dasselbe gilt von den bei Bismeyer und Kraus ausgestellten, von denen nur ein größeres Bild von W. Lommen besondere Beachtung verdiente. Das Motiv war zwar höchst poesie- und interesselos, desto trefflicher aber die malerische Behandlung und die naturalistische Wahrheit der Wirkung. Lommen hat in dieser Richtung schon viel Tüchtiges geleistet und gehört jedenfalls zu unsern talentvollsten Landschaftern. Unter den Genrebildern fesselten zwei kleine Gemälde von A. Siegert und ein größeres von R. Jordan, worin wir bekannte Vorzüge wiederfanden. Das meiste Interesse beanspruchte das große Bild von L. Kolitz, welches im Auftrage der Verbindung für historische Kunst gemalt war. Es schildert den Moment aus der Schlacht von Gravelotte, wo Moltke dem König von Preußen die Ankunft der Pommern meldet, durch deren Eintreffen der Sieg unzweifelhaft wurde. König Wilhelm sieht mit gespanntem Ausdruck in die Ferne und der geniale Schlachtendenker weist mit der Rechten auf die Stelle, wo die ersehnten Truppen anlangen, während an der Seite kampfesmuthige Schaaren heranziehen. Im Vordergrunde liegen Todte und Verwundete, und andere werden von den Krankenträgern fortgebracht. Im Hintergrund hält das Gefolge des Königs, worunter Bismarck, Roon und Podbielski am meisten hervortreten. Die landschaftliche Umgebung ist vortrefflich gemalt, und die gewitterschwere Stimmung erhöht wirkungsvoll den Eindruck der gespannten Erwartung einer gewaltigen Entscheidung. Auch die Porträts sind sehr ähnlich, und das Bild ist wohl das Beste, was Kolitz bisher auf diesem Gebiet geleistet.

Central-Gemäldegalerie in München. Das bayerische Kultusministerium hat kürzlich eine Entschließung erlassen, welche die Befugnisse und Pflichten des Central-Gemäldegalerie-Direktors durch die Feststellung nachfolgender Punkte regelt: „1. Dem Direktor der k. Central-Gemäldegalerie ist die oberste Leitung und Verwaltung dieser Staatssammlung in der Art übertragen, daß er für die Aufrechterhaltung und den Vollzug der über die Erhaltung, Sicherung und Benützung der Galerien bestehenden Vorschriften Sorge zu tragen hat. Das gesammte Personal der Konservatoren, der Restauratoren, Diener und Hausmeister ist demselben dienstlich untergeordnet und hat die von ihm ertheilten Aufträge und Anordnungen pünktlich zur Ausführung zu bringen. Der Central-Gemäldegaleriedirektor vertritt die Anstalten nach außen, derselbe unterzeichnet alle Ausfertigungen, ohne seine Genehmigung dürfen keine Zahlungen geleistet werden. 2. Um für die Berathung und Durchführung allgemeiner und wichtiger Maßnahmen eine sichere Grundlage zu gewinnen, wird bei der Central-Gemäldedirektion eine Kommission von Sachverständigen gebildet, welche unter dem Vorsitz des Direktors aus folgenden Mitgliedern besteht: a) aus den beiden Central-Gemäldegalerie-Konservatoren, und, soweit es sich um besondere Angelegenheiten der Galerie in Schleißheim, Augsburg oder Nürnberg handelt, aus den Konservatoren dieser Sammlungen, welche letzteren nach Umständen und Bedürfniß beigezogen werden können, ferner den betreffenden Restauratoren bei Fragen über Regenerirung oder Restaurirung der Gemälde; b) aus zwei Professoren der k. Akademie der bildenden Künste, von welchen jedenfalls der eine dem Fache der Historienmalerei anzugehören hat; c) aus zwei freigewählten Künstlern; d) aus einem wissenschaftlich gebildeten Beamten der Handzeichnungs- und Kupferstichsammlung. Die Beiziehung von anderen Sachverständigen oder Gelehrten für einzelne technische Fragen bleibt vorbehalten. 3. Die Thätigkeit der Galeriekommission ist in Anspruch zu nehmen: 1) für die Frage der Erhaltung, der Regenerirung und der Restaurirung der Gemälde. Die Gemälde sind vor der Vornahme der Regenerirung oder Restaurirung wie nach derselben von der Kommission in Augenschein zu nehmen, und der jedesmalige Befund ist genau zu konstatiren, und im Benehmen mit dem Restaurator genau festzustellen, was zur Erhaltung oder Wiederherstellung der Gemälde zu geschehen habe; bei den äußeren Galerien ist die Maßregel periodisch durch Abordnung einzelner Kommissionsmitglieder und durch Erstattung von Gutachten durch dieselben in Vollzug zu setzen; 2) bei neuen Einrichtungen und Anordnungen über den Besuch und die Benutzung der Galerien und bei Fragen über die Modifikation der bestehenden Einrichtungen, ferner insbesondere 3) bei der Frage über die Gestattung der photographischen Nachbildung der Staatsgemälde, über die hiebei zu treffenden Sicherheitsvorkehrungen und über die Zulassung einzelner Photographen; 4) bei Fragen über eine veränderte Aufstellung und allgemeine Anordnung der Gemälde in den Galerien und die hiebei zu beachtenden Grundsätze; 5) bei Fragen über die Herstellung eines kritisch-wissenschaftlichen Katalogs der Sammlungen; 6) bei Erwerbung oder Veräußerung von Gemälden für die Staatsgalerien. 4. Besondere und dringende Fälle ausgenommen, soll in der Regel monatlich ein Zusammentritt der Galeriekommission stattfinden. Die Einladung erfolgt durch den Central-Gemäldegaleriedirektor, welcher die Sitzungen eröffnet, die Berathungsgegenstände mittheilt und zur Diskussion bringt, und das Abstimmungsresultat durch den Sekretär der Galeriedirektion protokollarisch kurz feststellen läßt. Bei Stimmengleichheit entscheidet die Stimme des Vorsitzenden. Erachtet derselbe die Ausführung eines Beschlusses für zulässig und unbedenklich, so kann der Beschluß sofort in Vollzug gesetzt werden. Hängt die Durchführung einer Maßregel von höherer Genehmigung ab oder stehen derselben nach der Ansicht des Direktors erhebliche allgemeine Bedenken entgegen, so hat der Direktor hierüber an das Staatsministerium zu berichten und dessen Entscheidung zu erholen. 5. Die Berufung zu der Funktion eines ständigen Mitgliedes der Galeriekommission unterliegt der Genehmigung Sr. Maj. des Königs."
Den Anlaß hierzu scheint die Thatsache gegeben zu haben, daß beide Kammern des Landtages die Frage der Verwaltung der Staats-Gemäldesammlungen mehrfach besprochen und erst in ihrer letzten Versammlung an den Thron eine Bitte um erhöhte Nutzbarmachung der Kunstschätze der Galerie richteten, welcher auch durch den Landtagsabschied vom 15. April d. J. eine eingehende Prüfung und Bescheidung in Aussicht gestellt wurde.

△ **Das Kaulbach-Museum** in München ist seit dem 3. Oktober dem Besuche des Publikums geöffnet. Dasselbe wurde von der Familie des Meisters, dessen Name der Nachwelt überliefert werden wird, wenn auch die Straße, in der er lange Jahre gewohnt, nicht nach ihm benannt werden darf, dicht neben seinem vormaligen Wohnhause erbaut und zur Aufnahme seiner Originalwerke, welche noch im Besitze seiner Hinterbliebenen sind, bestimmt. Vorläufig fanden zwischen 70 und 80 Werke des verstorbenen Meisters in dem Museum Aufstellung, doch wird die Sammlung noch vervollständigt werden. Der große Originalkarton zur „Schlacht bei Salamis" im Maximilianeum nimmt eine ganze Wand ein. Außerdem sieht man von bekannteren Arbeiten noch die Kartons zum Nero, Thurmbau in Babel, zum Tandaradei, zur Charitas und endlich das letzte Werk des Meisters, den deutschen Michel.

J. P. R. **Herr Mussini** in Siena, einer der gefeiertsten toskanischen Maler der Gegenwart — sein Selbstporträt ist bereits der Porträtsammlung großer Meister in den Uffizien einverleibt — hatte bei Gelegenheit des Michelangelofestes in der Florentiner Akademie eine Ausstellung seiner neuesten Oelbilder veranstaltet. Unter diesen erregte allgemeines Aufsehen ein die Verzweiflung Nero's beim Zusammensturz seiner Macht darstellendes Gemälde. Mit großer Treue hat hier der Künstler pompejanische und verwandte antiquarische Studien, wie sie jetzt unter seinen Fachgenossen in Rom im Schwunge sind, verwerthet. Doch können wir uns nicht verhehlen, daß die in Rom beliebte mehr genrehafte Behandlung des Stoffes eher geeignet ist, uns Illusionen zu bereiten, als solche Versuche in Historienmalerei, deren Pathos uns nur zu leicht theatralisch anmuthet.

Vom Kunstmarkt.

W. C. G. Börner's Kunstauktionen in Leipzig. Soeben sind zwei Auktionskataloge erschienen, die unter den beschriebenen Blättern, welche zur Versteigerung gelangen, viel Schönes, Interessantes und Seltenes enthalten. Im ersten Kataloge (Auktion am 1. Nov. ff.) sind drei werthvolle Künstlernachlasse verzeichnet; der erste bringt das Kupferstichwerk J. C. Thäter's, so wie Stiche anderer ihm befreundeter Künstler, die ihm als Geschenke dargebracht wurden. Thäter, geboren zu Dresden 1804, gestorben zu München 1870, hat sich dadurch, daß er den Kartonstich wieder zu Ehren brachte, große Verdienste um die Kunst erworben. Ihm verdanken wir die Reproduktion der besten Kompositionen eines Carstens, Cornelius, Kaulbach, Schnorr, Schwind u. A. und daß diese Werke seines Grabstichels allen Anforderungen der Kunst entsprechen, dafür spricht die ehrenvolle Aufnahme, die sie in der Kunstwelt gefunden haben. Nicht nur, daß sein Werk in seinem Nachlasse überhaupt reich vertreten ist: wir finden auch die besten und vorzüglichsten Blätter in vorzüglichen Abdrucken, von manchen in unvollendeten Probedrucken, auf die wir insbesondere Kupferstecher-Schulen aufmerksam gemacht haben wollen. Der zweite Künstlernachlaß (der Name des Künstlers wird leider nicht genannt) umfaßt ein kostbares und reiches Werk des G. F. Schmidt, dessen Blätter, obwohl stets von Kunstsammlern gesucht, doch vorzüglich in unserer Zeit sich einer besonderen Gunst der Kunstfreunde erfreuen. Was der hier gebotenen Sammlung besonderen Reiz und Werth verleiht, das ist das Vorhandensein der gesuchtesten Bildnisse und Radirungen in ersten, meist noch unbeschriebenen Abdruckszuständen. Der dritte Künstlernachlaß endlich enthält eine werthvolle Sammlung von Stichen nach den Kompositionen von Rubens, darunter auch Original-Radirungen des Meisters. — Der zweite Katalog zählt 1594 Nummern, welche im Anschluß an die vorhergehende Auktion am 3. Nov. und den folgenden Tagen zum Verkauf gelangen sollen und nur Stiche der bedeutendsten Künstler des verflossenen und gegenwärtigen Jahrhunderts aller Schulen enthalten. Es ist uns nicht möglich, Namen und einzelne Blätter speziell anzuführen; es genüge zu bemerken, daß kein hervorragender Künstler fehlt und daß jeder mit seinen besten Kunstblättern in vorzüglichen, meist sehr frühen Abdrücken vertreten ist. Beide Kataloge sind einer aufmerksamen Durchsicht von Seiten der Kunstfreunde werth.

Berichtigungen.

In Nr. 52 der Kunst-Chronik X. Jahrg. ist in der Kasseler Korrespondenz Sp. 828 Rögnes für Rögner, und Sp. 829 Galerie Rahl für Stahl zu lesen.

Zeitschriften.

L'Art. No. 41.

Les publications du centenaire (fin), von P. Leroi. — Michel-Ange, étude pour le groupe de la vierge et de l'enfant Jésus dans la chapelle Saint Laurent à Florence, von F. Reiset. — Deh Dimm'amor, poésie de Michel-Ange. — La chapelle de San Lorenzo, von P. de Musset. — Exposition générale des beaux-arts à Bruxelles, von Ch. Tardieu. — La fondation de M. Rameau, von L. Decamps.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. No. 121.

Ausstellung der kunstgewerblichen Fachschulen. — Zur neuesten Geschichte der Porcellanfabrik von Sèvres. — Repertorium für Kunstwissenschaft.

The Academy. No. 179.

The royal Academy Album; a series of photographs from works of art in the exhibition of the academy of arts. 1875. — Recent discoveries in a roman cemetery at York.

Art-Journal. No. 10.

Studies and sketches by Sir E. Landseer. (Mit Abbild.) — Ethics of taste, von J. Jarres. — Traditions of christian art, von E. L. Cutts. (Mit Abbild.) — The cross Tau, as an emblem and in art, von L. Jewitt. (Mit Abbild.) — Keramic art in Japan. — Exhibition of the art-union of London prizes.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Am 1. November 1875 Versteigerung von hinterlassenen Kupferstichen Julius Caesars Thaeters, ausgewählten Kupferstichen und Radirungen Georg Friedrich Schmidt's, und einer interessanten Sammlung von Stichen nach Peter Paul Rubens. Letztere Beiden ebenfalls Künstlernachlässe.

Inserate.

Hierzu eine Beilage von J. Engelhorn in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

29. October

Nr. 3.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Meister Erwin von Straßburg und seine Familie.

Die Lebensverhältnisse Erwins, des großen Münsterbaumeisters von Straßburg, und die Genealogie seiner Familie sind in neuerer Zeit mehrmals eingehender behandelt worden. Ludwig Schneegans war der erste, welcher den Gegenstand einer methodischen Untersuchung unterwarf: in verschiedenen Abhandlungen hat er das Resultat derselben niedergelegt.[1] Von elsäßischen Forschern folgte ihm Ch. Gérard,[2] in Deutschland haben vornehmlich Adler[3] in seiner ausgezeichneten Monographie über das Straßburger Münster und Woltmann,[4] letzterer ganz im Anschluß an Schneegans, das Thema besprochen.

Nach Schneegans und Gérard hätte Erwin, der laut seiner Grabschrift im Leichenhöfel hinter dem Münster bekanntlich 1318, und zwar zwei Jahre nach seiner Gattin Husa starb, drei Söhne hinterlassen: Erwin II., Johannes mit dem Beinamen Winlin, beide Architekten des Münsters nach dem Ableben des großen Vaters, und endlich den Baumeister der Kirche zu Niederhaslach, der laut seines Epitaphs 1330 starb, dessen Name uns aber die Grabschrift verschweigt, den dann Gérard, Woltmann und Adler, mit Berufung auf Spach oder Straub, Jakob nennen. Den auf der dritten Grabschrift des Straßburger Domleichenhöfels erwähnten Magister Johannes sehen Schneegans (in seiner letzten Arbeit) und ihm folgend Gérard und Woltmann nicht als Sohn des großen Erwin I, sondern als Sohn Erwin's II., also als Enkel jenes an, während Adler in diesem Johannes einen Sohn des ersten Erwin erblickt, und ihm als Brüder den Baumeister von Haslach (welchen er mit dem von Hechler im 17. Jahrh. genannten Winhing identifizirt[1]) und Erwin giebt, der im Jahre 1332 bei Gelegenheit des Zorn-Mülnheimschen Straßenkampfes als Zeuge vernommen wird.[2]) Als ein Sohn dieses jüngeren Erwin erscheint demselben Gelehrten jener Erwinus filius quondam Erwini am Holzmerkete, civis Argentinensis, der 1370 urkundlich bezeugt ist. Uebrigens ist Johannes († 1339) in den Augen Adler's der letzte Dombaumeister aus Erwin's Geschlecht gewesen.

Sabina, die berühmte Bildhauerin, die angebliche Tochter Erwin's, wurde von Schneegans in den Anfang des 13. Jahrh. gerückt,[3]) ihm stimmt im Wesent-

1) Schneegans, Essai historique sur la Cathédrale de Str. Revue d'Alsace 1836, dann mit mehrfach veränderten Ansichten: Revue d'Als. 1851, p. 97 f. 1852, p. 1 f. und 69 f.

2) Gérard, Les Artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge. Par. 1852, t. I.

3) Adler, Deutsche Bauzeitung 1870, bes. p. 369 f. Vgl dazu den Vortrag über Erwin, National-Zeitung 1875, No. 3. 5.

4) Woltmann i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst 1874, S. 372.

1) Demgemäß hat Herr Prof Adler in seiner Reproduktion der Haslacher Grabplatte den fehlenden Namen durch Winhing ergänzt. A. a. O. 375. In seinem Vortrag über E. National-Zeitung 1875, Nr. 3, dagegen nennt Adler den Haslacher Baumeister ohne weitere Begründung Oberlin (Eberlin) und schweigt von einem dritten Sohne.

2) Schilter zu Königshoffen p. 793 (nicht 723).

3) Schneegans, Revue d'Als. 1850, p. 255; 1851, p. 97.

lichen Gérard zu.[1] Schon früher hatte Ch. Bartholdi die Dame zur Zeitgenossin der Herrad von Landsperg (XII. Jahrh.) gemacht.[2]) Woltmann[3]) hat übereinstimmend mit Viollet-le-Duc die der Sabina zugeschriebenen Skulpturen der Mitte des 13. Jahrh. zugewiesen und die elsäßischen Forscher darauf aufmerksam gemacht, daß keines der noch erhaltenen Bildwerke mit irgend welcher Sicherheit einer Bildhauerin Sabina zuzuschreiben ist. Adler, wie vor ihm Lotz und Otte, hielten dagegen an der Tradition fest, welche Sabina zu Erwin's Tochter macht, wovon natürlich bei der Annahme Schneegans' und der übrigen eben genannten Autoren nicht die Rede sein kann.

Eine neue Sichtung des bisher benutzten Materials und die Hinzuziehung verschiedener bisher nicht gekannter Quellen hat mich zu Ergebnissen geführt, welche in mehr als einem Punkte von den im Obigen auseinandergesetzten Ansichten abweichen.

Für die Kenntniß von Erwin's Lebensverhältnissen und seiner Descendenz fließen nachstehende Quellen:

1) Die mehrerwähnte Grabschrift im Leichenhöfel des Münsters.[4]) Sie lautet mit Auflösung der Ligaturen:

ANO·DO·M·CCC.
XVI+XII·KL·AVG^9
TI·O·DNA·HVSA·VX
OR·MAGRI·ERWI
NI+ANNO·DO·M.CCC
XVIII+XVI·KL·FE
BRVARII·O·MAGR·
ERWIN^9·GVBERNA
TOR·FABRICE·EC
CLIE·ARGNTI
ANNO·DNI·MCCC
XXXVIIII·XV·KL·A
PPRILIS·O·MAGI
STER·JOHANNES·
FILIVS·ERWNI·
MAGRI·OPRIS·VI^9
ECCE·

Die Grabschrift ist in der gothischen Majuskel des beginnenden 14. Jahrh. gehauen; die beiden ersten Epitaphien scheinen von derselben Hand, das dritte ist anscheinend von einer späteren. Der auf den Schluß der letzten Zeile (magistri operis (h) uius) folgende ECCE ist sehr angefressen und kaum zu erkennen.

2) Grabstein des Haslacher Architekten:[1])

†ANNO·DMI·M·CCC· XXIX·NON·DECEMB^9·O
.....MAGIST·OPERIS· HVIVS·ECCE·FILI^9·
ERWINI·MAGIST·QVONDA·OPERIS·ECCE·
ARGNT·

Die Lücke, welche für etwa fünf Buchstaben Raum läßt, ist in den ältern Publikationen, wie bei Grandidier und Beyer, übersehen; Adler hat sie ohne weiteres mit Winhing ausgefüllt, indem er der Ansicht ist, man habe aus Unkenntniß des Namens den Raum ursprünglich offen gelassen und seine Ausfüllung dann später vergessen. Ein solches Verfahren ist an sich nicht wahrscheinlich, die genauere Untersuchung des Steins zeigt aber auch, daß der Name allerdings hier gestanden, aber durch häufiges Betreten des erst vor etwa 30 Jahren vom Boden weggenommenen Steines verwischt worden ist. Die beiden ersten Buchstaben scheinen ein O, E oder G gewesen zu sein, auch von einem L lassen sich Spuren erkennen. Demnach würde keiner der vorgeschlagenen Namen in die Lücke passen.

Jakob, als Name des Haslacher Baumeisters, erscheint zuerst bei Straub in dessen Analyse des Vitraux de Haslach (1860, p. 2) ohne Nachweis der Quelle, während derselbe sehr sorgfältige Forscher 1858, also zwei Jahre früher, Erwin als solchen nennt.[2]) Gérard beruft sich für Jakob auf Spach's kleine Schrift über die Kirche zu Niederhaslach[3]), p. 17, ein Citat, das ich nicht zu verificiren weiß, da die genannte Schrift nur 15 Seiten hat. Herr Spach selbst kann sich, wie ich noch heute von ihm höre, eines Belegs für Jakob, den er beigebracht oder gekannt haben soll, nicht erinnern. Einer Mittheilung des Herrn Straub verdanke ich die Notiz, L. Schneegans habe den Namen Jakob, als den des Architekten von Haslach in einem Nekrologium der Haslach benachbarten und dem dortigen S. Florentiusstift inkorporirten Kapelle zu Heiligenberg gefunden. Bis jetzt sind die Nachforschungen nach diesem Todtenbuche vergeblich gewesen.

3) Inschrift, angeblich ursprünglich am Mittelportal angebracht und 1682 von den Franzosen herausgebrochen(?). Bei Schadaeus heißt es: „Erwinus von Steinbach war

1) Gérard a. a. O. I, 115.

2) Bartholdi, Curiosités d'Als. I, 313.

3) Woltmann a. a. O. 331. 333.

4) Facsimilirt bei Schneegans, Rev. d'Als. 1852, zu p. 1. Desgl. bei Adler Bauzeitung a. a. O. S. 376; schon früher bei Aug. Teutsch. Revue d'Als. 1836, 94, nirgends mit voller Genauigkeit, eine photographische Wiedergabe des Steins soll im 1. Bande meiner Statistik der Denkmaler in Elsaß-Lothringen erscheinen. Die ältern Ausgaben der Grabschrift lasse ich als ungenau hier bei Seite.

1) Lithographirt bei v. Beyer in der neuen Ausgabe des Voyage littéraire de Dom Ruinart von Matter. Holzschnitt bei Adler a. a. O. S. 375. Vgl. Grandidier, Essai sur la Cathédr. p. 48.

2) Bulletin de la Société pour la Conservation des Monuments, I^e sér. II, 164.

3) L'Église de Niederhaslach, gel. auf dem Congrès scientifique de Strasbourg. Oeuvr. choisies 1867. III, 237 f.

Baumeister, wie solches die Inskription über der Schappel oder Mittelmünsterthüren aufweist, die also lautet:

ANNO DOMINI 1277. IN DIE BEATI URBANI
HOC GLORIOSVM OPVS INCHOAVIT
MAGISTER ERWINVS DE STEINBACH [1]).

Aehnlich sagt Schilter in seinen Noten zu Königshoven S. 558: ... 'wie die noch befindliche eingehauene Schrift bezeuget.'

So positiv diese Zeugnisse sind, erlaube ich mir gleichwohl zu bezweifeln, daß diese Inschrift je existirt habe, und ich freue mich, in dieser Hinsicht mit zwei Sachverständigen, dem Dombaumeister Hrn. Klotz und mit meinem verehrten Kollegen Herrn Prof. theol. Dr. K. Schmidt zusammenzutreffen. Herr Klotz hat durch eingehende Prüfung des Portals die Ueberzeugung gewonnen, daß die Inschrift nie an demselben gestanden hat, daß gar kein Platz für dieselbe zu finden ist. [2] Die Mittheilung Hrn. Adler's (a. a. O. S. 367), dergemäß die „wiederaufgefundenen Bruchstücke dieser in schönen gerundeten Majuskeln eingemeißelten Inschrift sich 1862 im Frauenhause befanden", beruht auf einem Irrthume. Die im Museum des Frauenhauses erhaltenen Fragmente gehören der gleich zu besprechenden Inschrift an den Chorschranken an. Was Schilter und Schadaeus anlangt, so ist aus vielen Stellen ihrer Werke ihre Unzuverläßigkeit hinlänglich erwiesen, um trotz ihrer bestimmten Meldung uns den Zweifel an der Existenz jener Inschrift zu gestatten. Bei seiner eigenen Armuth folgt Schadaeus (dem Schilter jedenfalls nur nachgeschrieben hat fast immer seinem Führer D. Specklin, dessen Autorität lange Zeit viel zu hoch gehalten wurde. Daß der berühmte Straßburger Architekt in historischen Dingen seiner Phantasie freien Lauf gelassen, ist nun auch von K. Schmid und Andern anerkannt. Auf Specklin's Kollektaneen, die 1870 zu Grunde gingen, geht diese Inschrift zurück, wie die bekannte Deutung jener andern, die man als Hauptbeweis für Sabina's Thätigkeit anzuführen pflegt (auf einer der nun, seit der Revolution, bestimmter seit 15 frém. an II der Republik zerstörten Apostelstatuen des Südportals):

GRA DIVI NAE. PIE TATIS | ADES. TO. SA
VINÆ
DE PE TRA D VRA P. QV̄A SV̄ FA CTA. FI
GVRA [3])

und die Schilter also verdeutscht: „Die Gnade göttlicher Barmherzigkeit stehe bey der Savine von Steinbach, durch welche ich, diese Figur, gemacht worden bin." Niemand nimmt diese Uebersetzung jetzt noch im Ernste an, sie zeigt aber die Quelle, aus welcher die Sage über Sabina als Tochter Erwin's zwar nicht entstand — denn sie muß älter sein — wohl aber sich nährte; sie verräth noch mehr: in ihr mag auch Specklin für den Familiennamen „von Steinbach" einen Beleg gefunden haben (wenn auch „Hartenstein" dem petra dura besser entsprach). Seit drei Jahrhunderten geht nun dies Gespenst um, von dem keine ältere Quelle, von dem die Grabschriften der Erwin'schen Familie, von dem die zahlreichen urkundlichen Notizen im Frauenhaus-Archiv (s. unten) keine Silbe wissen. Man suchte dies Steinbach als Geburtsort des Erwin bei Thann im Ober-Elsaß, man suchte es in Baden, wo man Erwin in vorschneller Begeisterung das weithin sichtbare Denkmal setzte. Andere haben den Baumeister zum Mitglied der elsäßischen Adelsfamilie von Steinbach gemacht, [1] bis schließlich Hr. Gérard mit seinem köstlichen Hervé de Pierrefonds gekommen ist. [2]) Alle diese Dinge hängen in der Luft. Man wird ferner von Erwin von Straßburg, nicht mehr von Erwin von Steinbach zu sprechen haben.

4) Inschrift an der Marienkapelle. „Wenn man von dannen neben der Cantzel zum Chor gehen will, ist zur rechten Hand unser Frawen Capell, vber welcher geborne Fürsten, Graffen vnd Herren pflegen der Predig zuzuhören, an deren stehet im Geländer mit vber auß großen aneinander gehenckten alt Fränckischen Versal Buchstaben das Ave Maria. Vber dem Geländer das Credo in Deum etc. Vnd vnder demselben folgende Schrift:

M. CCC. XVI. ÆDIFICAVIT HOC OPVS
MAGISTER ERWIN.

Ecce ancilla Domini. Fiat mihi secundum verbum tuum. Amen. [3])

So Schadaeus. In dieser Inschrift hat Adler (S. 369) eine urkundliche Beglaubigung dafür gesehen, daß Erwin auch den Lettner (richtiger die Chorschranke) gebaut; auch Woltmann läßt sich von dem Satze „eigen berühren", er „klingt ihm wie der schmerzliche Ausruf eines Vielgeprüften" (S. 372). Ich muß auch dieser Poesie ihren Reiz abstreifen. Einmal sagt Schade mit keinem Worte, die Inschrift habe sich an dem Lettner befunden; seiner Beschreibung nach stand sie an dem Geländer der unstreitig von Erwin gebauten Marienkapelle, die ja, wie Herr Adler selbst zugiebt, auch ihre Brüstung hatte. An der Marienkapelle war der englische Gruß angeschrieben, wie er beim Mittag- und

1) Schadaeus, Summ. Arg. Templum etc. Straßb. 1617, p. 14.

2) Sie könnte also, was ebenfalls unwahrscheinlich ist, nur aufgemalt gewesen sein.

3) Schilter a. a. O. S 559. Nach ihm gebe ich die Zeileneintheilung, die mit der Abbildung des Spruchbands bei Schadaeus, Taf. 6 im Ganzen stimmt.

1) Seeberg, die Junker v. Prag. Naumann's Archiv f. zeichn. Künste XV, 193.

2) Gérard, a. a. O. p. 212.

3) Schadaeus, a. a. O. p. 68.

Abendläuten in der Kirche gebetet wird: zu ihm gehören die Worte ecce ancilla Domini. Fiat mihi etc., die Hr. Woltmann für ein Vermächtniß Erwin's an die Nachwelt ansieht. Mitten in den englischen Gruß hinein ist nun Erwin's Inschrift gesetzt: aber von wem?

Im Museum des Frauenhauses sind, wie oben bemerkt, noch Reste dieser Inschrift erhalten, und zwar folgendes Bruchstück:

EDIFICAV. H. OP. MAGR. ERWIN,

dessen stümperhafte Abbreviatur schon Jedem auffallen muß.

Ich bedauere, kein Facsimile dieser Inschrift beigeben zu können: es soll an einem andern Orte erscheinen. Eine treue Wiedergabe der Schrift wird den Beweis liefern, daß dieselbe kaum Erwin's Zeit angehören kann: sie hat alle paläographischen Kennzeichen einer im 16. Jahrh. gefertigten, nur halb gelungenen Imitation der Schrift des 14. Jahrh. Daniel Specklin ist nach meiner Ueberzeugung auch Vater dieser Inschrift: mindestens hat er bei ihrer Geburt Gevatter gestanden.

(Schluß folgt).

Straßburg. F. X. Kraus.

Kunstliteratur.

Histoire des Beaux-Arts, illustrée de 414 gravures représentant les chefs-d'oeuvre de l'art à toutes les époques, par René Ménard. Paris 1875.

In den schönen Tagen, welche den Vergnügungszüglern gehören, dürfte es gestattet sein, dieses Werk als ein Rundreisebillet durch die Welt der bildenden Künste zu betrachten. Da ergiebt es sich aber von selbst, daß, je ausgedehnter das Reiseprogramm, es um so flüchtiger zurückgelegt wird. Herr R. Ménard kann eben nicht mehr leisten, als jeder andere Stangen. Daß er, als unternehmender Franzose, uns vor allem und vorzugsweise mit den zahlreichen Kunstschätzen seines Vaterlandes bekannt macht, daß er in zweiter Linie die stammverwandten Italiener mit einer gewissen, eben nicht unberechtigten Absichtlichkeit vorführt und erläutert: wer wollte es ihm verargen, wer ihm zürnen um deßwillen? Der deutsche Leser, der nun einmal sein Billet, ich wollte sagen, den Preis dieses unterhaltenden Buches, bezahlt, hätte allerdings gerechten Grund zu rügen, daß von den 61 Quartbogen nur 7 Blätter unserer heimischen Kunstgeschichte gewidmet sind — doch mag ihm als Trost in Thränen dienen, daß die stolzen Spanier gar nur 8 ihnen gewidmete Seiten nachweisen können. Allein ich möchte wetten, daß keiner der beiden sich auch nur herbeiläßt, ein ernstes Wort in das Beschwerdebuch einzutragen. Ihr Nationalstolz schützt sie gewiß vor einer solchen Kleinlichkeit. Als sie sich diesem literarisch-artistischen Eilzuge angeschlossen, wußten sie ja im voraus, daß es sich um keine wissenschaftliche Entdeckungsreise handle. Daß diese „Geschichte der schönen Künste“ kein Lehrbuch der Kunstwissenschaft ist, erkennt man in der That auf den ersten Blick, besitzt es doch weder ein Orts-, noch ein Verzeichniß der Künstlernamen (die wären wahrscheinlich schon zu schwer in's Gewicht gefallen); es darf mithin nicht mit dem strengen Maßstab einer ernsten Kritik gemessen werden.

Dem Verfasser, dessen Namen wir einige Zeit hindurch an der Spitze der hochschätzbaren „Gazette des Beaux-Arts“ lasen, mag wohl die Aufgabe zugemuthet worden sein, zu den 414 zumeist sehr gelungenen Holzschnitten der Verlagshandlung den verbindenden Text zu schreiben, und diese hat er in anziehender, in fesselnder Weise zu lösen verstanden. Als gewandt, als geistreich erweist sich seine Feder; freilich, in nicht geringerem Grade, auch als flüchtig. Zusammen mit den gründlichen französischen Kunstgelehrten, den Viollet-le-Duc, Charles Blanc, Alfred Darcel, Paul Manz, De Laborde, Labarte, Taine u. a. m. wird unser Verfasser kaum genannt werden, doch mag diese seine Leistung immerhin neben des weitgereisten Viardot's ästhetische Feuilletons gestellt werden.

Und wenn wir nun die Ueberzeugung aussprechen, daß der Verfasser nicht einmal in der Auswahl der zu veröffentlichenden Abbildungen freie Hand hatte, so muß vollends anerkannt werden, daß er das Möglichste geleistet. Diese unsere Ueberzeugung aber gründet sich darauf, daß gerade die bedeutendsten, die berühmtesten Skulpturen des Louvre: die Venus von Arles, der Germanicus, der borghesische Fechter, ja nicht einmal die Venus von Milo unter den Statuen erscheinen. Solch' eine Unterlassungssünde hat sich Herr R. Ménard gewiß nicht zu Schulden kommen lassen, wie er denn auch sicherlich nicht verantworten wollte, daß weder ein Giorgione, noch ein Tizian, weder ein Correggio, noch ein Raffael des Louvre für sein Buch in Holz geschnitten worden. Aus diesem seinem Verhältnisse zu dem vorbereiteten Bilderwerke erklärt sich ferner die ungleiche Behandlung verschiedener Epochen oder Kunstzweige. So ist das Alterthum z. B. am eingehendsten gewürdigt, die Architektur — wohl zu Ehren der herrlichen nordfranzösischen Dome — am meisten wissenschaftlich behandelt. Von den Hauptstädten auf dem Gebiete der Kunst ist es einzig und allein Rom, das nach Verdienst gefeiert wird, von allen andern Museen und Kabineten sind die von Petersburg am häufigsten benützt und erwähnt. Die englische Nationalgalerie wird wenigstens nicht todtgeschwiegen, die deutschen Sammlungen hingegen sind, wie jeder begreift, viel zu unbedeutend, um zu den Schätzen dieses Prachtbandes etwas beitragen zu können.

Und trotz alledem und alledem sei das Erscheinen

desselben mit Vergnügen begrüßt; auf jenen Theil des lesenden Publikums, der überhaupt gerne nach einem Werke greift, daß sich mit der Kunst beschäftigt, wird es seine anregende Wirkung nicht verfehlen. In so manchem Leser wird der Wunsch nach gründlicherer Unterweisung, nach eigener Betrachtung der ihm vorgelegten Kunstwerke, rege werden, und das ist immerhin anerkennenswerth. Wir zweifeln darum keineswegs an dem Erfolge dieser Veröffentlichung: die Holzschnitte sind zumeist sehr gelungen, der Text könnte ja sehr leicht mehr ausgeglichen und richtig gestellt werden, der Subskriptionspreis von nur 10 Fr. war ein äußerst geringer. — Es sei uns schließlich gestattet, nur einige wenige, wünschenswerthe Verbesserungen anzuführen. Das Abendmahl des Lionardo da Vinci befindet sich nicht „nächst Mailand", sondern in Mailand, und zwar in Santa Maria delle Grazie. Die h. Petronella, Guercino's Meisterwerk, ist nicht im Vatikan, sondern in der kapitolinischen Galerie. Bezüglich der „Raffaelischen" Madonna „del pozzo" mag sich der Verfasser entweder mit O. Mündler für Giuliano Bugiardini, oder mit Iwan Lermolieff für Franciabigio entscheiden; sie bei dem jetzigen Standpunkte der Kunstwissenschaft noch immer Raffael zuzuschreiben, ist nicht mehr statthaft — eben so wenig als den Urbinaten noch immer als den Maler der Fabel der Psyche in der Farnesina aufzuführen. Auch daß die im Pitti dem Michel Angelo zugeschriebenen „drei Parzen" von Rosso Fiorentino ausgeführt wurden, wäre zu erwähnen gewesen.

Schließlich wären einige ganz unberechtigte Behauptungen zu streichen; ich will ihrer bloß drei erwähnen. Es fällt keinem allgemein verständigen (ich sage absichtlich nicht: keinem kunstverständigen) Deutschen ein, Rubens und Rembrandt zur deutschen Schule zu rechnen. Von jener „Sonderbarkeit, der man nach dem Verfasser in den Bildern Lukas Kranach's öfters begegnet", daß nämlich seine weiblichen Gestalten, wie Ménard von der Venus im Louvre behauptet, die Füße eines Mannes haben, ist hier zu Lande nichts bekannt. Endlich wiederholt Herr Ménard die Behauptung Viardot's, die Bilder des Luis de Morales seien „gewöhnlich auf Holz oder Kupfer." Da dieser Irrthum auch von deutschen Schriftstellern wiederholt wurde, sei hier ein für allemal versichert, daß nicht nur keines der fünf Bilder von Morales im Museo del Prado auf Kupfer gemalt ist, daß in sämmtlichen Galerien Europa's ein auf Kupfer gemalter Morales nicht vorkömmt, ja noch mehr, daß uns auch nicht ein einziges spanisches Bild auf Kupfer vorgekommen ist. E. O.

Nekrologe.

△ **Peter Schoepf** †. Mehr und mehr lichtet sich der Kreis der Künstler, mit welchen sich vor nun bald einem halben Jahrhunderte König Ludwig I. umgeben, und nach kurzer Frist wird auch der letzte von ihnen dem großmüthigen Beschützer der Kunst nachgefolgt sein. Peter Schoepf war zu München im Jahre 1804 geboren und der Sohn eines wohlhabenden Bürgers, der über den Vorurtheilen seiner Zeit hoch genug stand, um seinem für die Kunst begeisterten Sohne zu gestatten, daß er sich ihrem Dienste weihe. So begann dieser seine Studien an der Kunstakademie seiner Vaterstadt, an der damals freilich wie anderwärts auch eine Afterklassicität das Scepter führte. Gleichwohl schuf der kaum zwanzigjährige Schoepf bereits mehrere Werke, die ein echt antiker Geist durchwehte. So: einen Daedalus und Ikarus, Eros und Erato, einen Schäferknaben mit einem Böcklein und Anderes. Daneben kultivirte er auch das christliche Gebiet mit Erfolg, wie sein Christus und eine Anzahl von Aposteln darthun, an denen würdige Auffassung mit Adel der Formen sich zu einem bedeutsamen Ganzen vereinigen. Seine Sehnsucht nach dem gelobten Lande der Kunst und der Künstler ward im Jahre 1832 gestillt: er kam nach Rom und fand dort an Thorwaldsen einen gütigen Meister. Ihm verdankte er, wie er noch in späteren Jahren dankbar hervorzuheben liebte, seine Vertrautheit mit der Antike, die ihm die schönsten Erfolge sicherte. Unter Thorwaldsen's Leitung entstanden damals ein Flöte spielender Hirtenknabe, ein Oedipus mit der Sphinx, eine sich im Spiegel beschauende Venus und ein Relief, Sappho den Eros liebkosend. Die Schwierigkeiten, welche der erste von den genannten Stoffen der plastischen Darstellung entgegenstellte, überwand Schoepf glücklich, indem er die Sphinx nur im Kleinen andeutete, das Hauptgewicht aber auf Oedipus legte, der mit halber Neigung des schönen Hauptes, den Zeigefinger der rechten Hand leicht an's Kinn gelegt, mit der linken nachlässig Stab und Gewand haltend, in tiefes Sinnen versunken neben der fragend zu ihm emporschauenden Sphinx steht. Schoepf hatte eben seine Sappho vollendet, als ihm König Ludwig den Auftrag gab, die letzte Abtheilung des von Martin Wagner komponirten und theilweise auch ausgeführten großen Reliefs für das Innere der Walhalla in Marmor auszuführen, das in geistreicher Weise die älteste Kulturgeschichte des deutschen Volkes zur Anschauung bringt. So kam Schoepf mit Wagner in nähere Berührung, was unter Anderem zur Folge hatte, daß er in den Räumen der dem Könige Ludwig gehörigen Villa Malta zuerst ein geräumiges Atelier und später auch eine freundliche Wohnung erhielt. König Ludwig verkehrte während seines öfteren Aufenthalts in der ewigen Stadt in gewohnter freundlicher Weise mit seinen Hausgenossen Wagner und Schoepf und gab dem Letzteren nicht minder Beweise seiner Werthschätzung als dem Ersteren. Nach fünfjährigem Aufenthalte in Rom kehrte Schoepf nach München zurück und führte daselbst im Auftrage des Königs mehrere Büsten für die Ruhmeshalle und seinen Vulkan für die Façade der Glyptothek aus. Später hatte er andere Büsten, darunter die Jean Paul Friedrich Richter's für die Walhalla zu meißeln. In der Zeit von 1840—1844 entstanden ferner drei Reliefs: Erato und Eros, ein Schäferknabe mit einem Böcklein spielend und ein Orpheus in der Unterwelt, bei denen versuchsweise die Polychromie zur Anwendung kam. Im Frühling des Jahres 1844 ging Schoepf wieder nach Rom zurück und verließ es seither, dort mit einer Römerin vermählt, nur vorübergehend. Thorwaldsen hatte im Auftrage des damaligen Kronprinzen Maximilian II. von Bayern eine Statue Konradin's des Hohenstaufen für Sta. Maria del Carmine in Neapel begonnen, den Stein aber einigermaßen „verhauen". Nach des Meisters Tod erhielt Schoepf den bedenklichen Auftrag, das Werk zu vollenden und vollzog denselben mit großem Geschick. Auch seines alten Freundes M. Wagner Denkmal auf dem Friedhof der Deutschen nächst St. Peter ist Schoepf's Werk. Zu den letzten Arbeiten Schoepf's gehört das von König Ludwig I. für die deutsche Nationalkirche dell' Anima angekaufte Marmor-Relief: Maria mit dem Kinde, ein Werk voll von echt deutscher Sinnigkeit, so wie die nach einer Zeichnung Wagner's in Marmor ausgeführte Kolossalbüste August von Platen's, welche des Dichters Grabmal in Syrakus schmückt. In den letzten Jahren trug sich Schoepf wenigstens vorübergehend mit dem Gedanken seiner Uebersiedelung nach München, den wohl die der Kunst ungünstigen politischen und sozialen Verhältnisse Roms in ihm erweckt haben mochten. Gleichwohl kam er nicht zur Ausführung

und Schoepf verschied am 13. September nach langem Leiden in der Stadt, in welcher er eine zweite Heimat gefunden. Unendlich nahe war ihm der vor einigen Jahren erfolgte Verkauf der Villa Malta gegangen, die den König Ludwig so oft von jubelnden Künstlern umgeben beherbergt hatte.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Bildhauerateliers in Wien. In Folge kaiserlicher Entschließung wurden auf Anordnung des Unterrichtsministeriums in einem der Pavillons des Amateurs der Weltausstellung sechs Ateliers für Bildhauer hergestellt, welche zu sehr billigen Preisen (für die Erhaltungskosten) an Künstler vermiethet werden: bei der Ateliers- und Wohnungsnoth in Wien eine große Wohlthat! Im nächsten Jahre soll der zweite Pavillon ebenfalls zu diesen Zwecken eingerichtet werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Der österreichische Kunstverein** in Wien hat seine dießjährige Saison in minder glänzender Weise eröffnet, als es in den letzten Jahren der Fall war; weder ein Hauptzugbild hat sich eingefunden, noch zieren hervorragendere kleinere Werke wieder die seit längerer Zeit verwaisten Wände des Schönbrunnerhauses. Ob die Vereinsleitung heuer in ihren Vakanzen weniger rührig gewesen, Neuigkeiten herbei zu schaffen, oder ob die Künstler mit ihren Studienmappen noch über Berg und Thal sind und in den Ateliers wenig Beute zu finden ist, wollen wir hier nicht weiter untersuchen; genug vorläufig, wenn das Interesse für die Bilderschau nicht abgenommen hat, was hiermit für die erste Hälfte des Oktober zu bestätigen ist. — Zwei Bilder historischen Inhalts mit ziemlich langathmigen Titeln hängen an der sogenannten Ehrenwand. G. Conräder lassen wir den Vortritt, denn sein Name ist vom letzten Jahre her durch sein großes Gemälde: „Der Tod Kaiser Josefs II." dem Wiener Publikum noch in bester Erinnerung. Leider ist dem gegenwärtigen Bilde des Künstlers: „Maria Stuart und der Sanger Rizzio im Schlosse Holyrood zu Edinburgh" nicht viel des Guten nachzusagen. Kann schon das Arrangement der Gestalten an und für sich nur als wenig gelungen bezeichnet werden, so stören noch überdieß auffällige Zeichenfehler die Komposition; namentlich betrifft dieß Maria Stuart selbst, deren Kopf beispielsweise schon zur Gesammtfigur, noch mehr aber zu den winzigen Händen in grellem Mißverhältnisse steht; dann wirken die Gestalten des Sängers und des Lords Heinrich Darnley in ihren Positionen geradezu komisch. Brillant ist jedoch die Seide, uberhaupt das Stoffwert im Bilde behandelt, ein Vorzug, welchen noch jeder Schuler Piloty's von seinem Meister davontrug. Im Ganzen macht das Werk den Eindruck, als ob die Idee noch nicht spruchreif war und der Pinsel voreilig zur Leinwand brachte, was noch hätte durchdacht sein sollen. Ein zweites Bild Conräder's, im Rococogenre gehalten, ist wohl fleißig gemalt, doch ebenfalls zu wenig fein pointirt: ein Pärchen auf einer Gartenbank in der schon ziemlich oft dagewesenen Situation — einer Liebeserklärung. Daß dem talentvollen Künstler, der doch über eine bedeutende Technik gebietet, so schrille Proportionsfehler, wie sie sich in diesem, wie in dem erstgenannten Bilde finden, nicht auffielen! Der Frauenkopf ist auch hier unnatürlich groß, so daß der Mann daneben ganz verschwindet; der Page sitzt mit seiner Liebeserklärung so kleinlich da, daß Einem um die Antwort der Holden angst und bange wird. Das zweite Historienbild stammt von V. Brozik in Prag und stellt uns dar, wie Dagmar, die Tochter Premysl Ottokar's I., von ihrem Bräutigam Waldemar von Dänemark aus der Stadt Meißen, wo sie im Kloster erzogen wurde, im stattlichen Brautzuge von dannen geführt wird. Die Malweise Brozik's schwankt zwischen der G. Max's und Brandt's; die Farbe erscheint durch Lasuren zart modellirt und gesättigt, dabei jedoch im Gesammtton gemäßigt und von guter Stimmung; die Zeichnung hat hubsche Details und die Komposition ist klar entwickelt, nur an manchen Stellen etwas zu gedrängt; bei all' diesen Vorzügen zieht dennoch das Bild wenig an, da den Gestalten sammt und sonders das pulsirende Leben fehlt; sie träumen alle und wandeln stumm an dem Beschauer vorüber. Trefflich sind dem Künstler übrigens die slavischen Typen gelungen, was freilich in Prag nicht schwer sein mag. Nicht ungerugt darf ein Perspektiv Schnitzer bleiben, welcher sich in der Zeichnung bei der Galerie im Mittelgrunde eingeschlichen hat: die Personen stehen alle auf einer schiefen Ebene. A. Rotta's „Arme Mutter", die ihr letztes Kleinod, ein Bild, einem alten Händler zum Verkauf bringt, ist ein schon oft wiederholter Vorwurf, der nur durch die eminente Ausführung, wie es bei des Künstlers Pinsel stets der Fall ist, wieder interessant wird. Eine Photographie kann aber auch alles Detail nicht minutiöser und täuschender wiedergeben, wie wir es auf dem Bilde finden. Von gediegenstem Vortrag ist Defregger's kleines Bild: „Ein Knabe mit einem Hunde spielend". Kurzbauer's „Weihnachtsbaum" ist durch die gelungene Reproduktion in Oelfarbendruck aus E. Hölzel's Kunstanstalt als vorzugliches Bildchen bekannt An feiner Auffassung wetteifert mit dem genannten Rumpler's „Liebesbrief"; die Köpfe der beiden Mädchen, von denen die eine die Liebesbotschaft vorliest, sind voll Leben und gelungener Charakteristik. Dasselbe wäre wohl auch von D. Induno's „Interessanter Lektüre" zu sagen, wenn die Ausführung etwas sorgfältiger gehalten wäre. E. Grützner hat seine Galerie von „Klosterbrüdern im Keller" wieder um ein Stück vermehrt. So heiter und humoristisch diese Bildchen sind, und so virtuos sie von dem Künstler hingemalt sind, die häufige Wiederholung ein- und desselben Motiv's ermüdet denn doch endlich. Ob Klic, unser Karikaturenzeichner, mit seiner ausgestellten „Bacchantin" zeigen wollte, daß er auch zu malen verstehe, kann nicht gut glaubwürdig erscheinen. Reizende Kabinetbildchen finden sich ferner von E. Heyligers, L'enfant de Metz und Friedlander. Canon hat einen famosen Studienkopf ganz im Venezianer Kolorit geliefert. A. Seifert wollte es einer gewissen Richtung der Franzosen nachthun, und malte ein nacktes Weib in schwebend-verrenkter Stellung der Länge nach an die Leinwand; sie hat wohl nichts weiter zu thun, als ihre Reize vortheilhaft zur Geltung zu bringen; daß sie den Tagesanbruch bedeute, ist offenbar Nebensache. Dem Bilde fehlt, um französisch zu sein, freilich nichts weniger als die jenen Malern eigene Eleganz der Durchführung; die Formen sind hier so roh und unklar, wie dieser „Tagesanbruch" überhaupt. In netten Bildchen von Voltz werden wir vom Figürlichen zur Landschaft geführt. Prof. H. Knorr hat im vorigen Jahre mit seinen tiefpoetischen Landschaften viel Beifall in Wien eingeheimst. Der fleißige Meister hat uns abermals mit einer Kollektion zart durchdachter Bilder überrascht; er hat dießmal zum Vorwurf das „Märchen vom Winter" gewählt und die Bilder in Oelfarbe ausgeführt. Knorr's Stärke liegt ausschließlich in der Komposition, die Farbe läßt er nur in leisen Tinten spielen, ähnlich wie Richter und Schwind zu lasiren pflegten; sie ergänzt die duftigen Zeichnungen in recht zarter Weise. Als am gelungensten wäre aus dem vorhandenen Cyklus das letzte Bild, „wie Frühling und Sommer vereint sind", zu bezeichnen; diesem dürften sich zunächst die Kompositionen, „wie König Winter sieht, daß Frühling und Sommer eingekehrt sind", und „wie der Sommer die Wunderblume findet", anreihen. Im Ganzen aber fesseln diese Arbeiten in nicht so hohem Grade wie der Cyklus: „Was der Mond bescheint"; es ist zu viel winterliche Kühle darin; man wird nicht so in die Motive hineingezogen, als bei jenen Kartons, die blos in Kohle auch mehr Effekt durch den gleichmäßigen Vortrag erzielten. Neben Knorr's Arbeiten sind zunächst zwei Marinebilder von W. Xylander zu nennen, an welchen besonders die Gesammtstimmung zu rühmen ist. A. Ebert's reizende Bildchen, dann die Arbeiten von Mali, Ellminger, Benja gehören noch zu den besseren der Ausstellung. O. Achenbach, Zimmermann, v. Haanen sind mit kleinen Sachen vertreten. Ganz im Stile Courbet's handhabt R. Ribarz den Pinsel; bei seinem Fischmarkt in Chioggia (der Katalog sagt Chicago!) ist aber der Realismus schon an der Grenze des Erlaubten angelangt.

Vermischte Nachrichten.

△ **München.** Prof. Andr. Müller hat im Laufe des letzten Sommers zwei von den Freskobildern vollendet, welche er in der neuen romanischen Pfarrkirche zu Weißenhorn nächst der württembergischen Grenze im Auftrage der bayerischen

Staatsregierung auszuführen hat. Die beiden Fresken zeigen die Kreuzigung Christi und die Wiedererweckung des Lazarus und befinden sich an den Wandflächen über zwei Seitenaltären. Im nächsten Jahre wird der wackere Künstler oberhalb zwei anderer Seitenaltäre die weinenden Frauen am Grabe Christi und dessen Auferstehung ausführen. In derselben Kirche hat Bartlmae mehrere Deckengemälde und Schultze, beide aus München, die Dekorationsmalereien geliefert. — Während der letzten Tage des September war in der Bronzegußanstalt von Christian Hoerner hier ein daselbst gegossenes und zur Aufstellung in Neu-Ulm bestimmtes Kriegerdenkmal ausgestellt. Der Entwurf desselben ist von Professor Gottgetreu, das Modell vom Bildhauer Thom. Dennerlein. Ueber zwei Steinstufen-Schichten erhebt sich ein Unterbau mit zwölf Flächen und auf diesem eine sechsseitige Säule, gleichfalls von grauem Sandstein. Das Ganze, in einfachen aber bedeutsamen Formen gehalten, zeigt reichen Erzschmuck, so namentlich drei trefflich modellirte Löwen und zwölf Erztafeln mit den Namen der Gefallenen vom 12. Infanterie-Regiment. Die Bekrönung endlich bildet ein mit weit ausgebreiteten Flügeln sich aufschwingender Adler mit einer französischen Fahne in den Fängen.

Schlosser-Denkmal. Es hat sich ein Komité gebildet, um dem berühmten Historiker in seiner Geburtsstadt Jever (Oldenburg) ein Denkmal zu errichten, das am 17. November 1876, als dem Tage der Säkularfeier seines Geburtstages, enthüllt werden soll. Die Beiträge sind an den Rathsherrn Mettcker in Jever einzusenden.

△ **Münchener Neubauten.** Die großen Privatbauten an der neuen Maffeistraße, zu der das vormalige, für Fuhrwerke unpassirbare Fingergäßchen erweitert wurde, nahen ihrer Vollendung. Der Eindruck ist kein allzu günstiger. Zunächst erscheint die Höhe der Häuser im Verhältniß zu der nur mäßig breiten Straße bedenklich. An der Nordseite der Straße erhebt sich, fast die ganze Länge der Straße einnehmend, der Bau des Grafen Arco-Valley. Derselbe schließt sich in der Gesammtanlage und Dekoration genau an des Grafen Palais in der Theatinerstraße, an welches er sich anlehnt, an. Dieses zeigt die Formen der Spätrenaissance, wie sie sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts unter dem Einflusse französischer Künstler in München entwickelte. Aber während der ältere Bau eine sehr glückliche Harmonie der einzelnen Theile mit einander zeigt, wird dieselbe an dem Neubau schmerzlich vermißt. Bei seiner abnormen Länge verläuft derselbe in einer das Auge beleidigenden monotonen Fläche, welche nur im Erdgeschoße durch zwei Einfahrtthore unterbrochen wird. Dazu kommt noch, daß der Neubau ein Stockwerk mehr zählt als das alte Palais. Nirgends begegnet das Auge einer ersehnten Gliederung, nirgends einer energischen Profilirung. So kommt es, daß der Neubau trotz seiner stattlichen Maßverhältnisse weitaus keinen so günstigen Eindruck macht als das alte Palais an der Theatinerstraße, und daß man sofort fühlt, man stehe vor einer jener unseligen Miethkasernen, deren Thür- und Fensterstürze nur Anstands halber mit einigem ornamentalen Schmuck versehen wurden. Einigermaßen günstiger wirkt der gegenüber sich erhebende Rohbau der H. H. Pfister und Schmederer, obschon es auch hier an energischer Gliederung fehlt, welche durch keinen Zierrat ersetzt zu werden vermag. Recht gefällig dagegen erscheint der im Stil der modernen Renaissance gehaltene Neubau des Hrn. Levinger, der leider etwas in der Ecke liegt.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Apell, A., Nachträge und Berichtigungen zum Werk des Malers und Radirers Johann Christoph Erhard. gr. 8. Leipzig, Danz.

Catalogue descriptif et historique du musée royal de Belgique (Bruxelles), précédé d'une notice historique sur sa formation et sur ses accroissements par Edouard Fétis. 3me éd. Bruxelles, H. Thery.

F. Henriét, C. Daubigny et son oeuvre gravé, eaux-fortes et bois inédits, par C. et Karl Daubigny, Léon Lhermitte; héliogravures Durant d'après des pièces rares de l'oeuvre de Daubigny. Paris, A. Lévy.

Kinkel, G., Mosaik zur Kunstgeschichte. Berlin, Oppenheim.

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Herausg. von R. Eitelberger von Edelberg. IX. u. X., enthaltend: Donatello, seine Zeit und Schule; Joh. Neudörfer zu Nürnberg. Nachrichten von Künstlern. Wien, Braumüller.

Siebeck, H., Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen in der Kunst. Berlin, Dümmler.

Bilderwerke.

Heffner, Die deutschen Kaiser- und Königs-Siegel nebst denen der Kaiserinnen, Königinnen und Reichsverweser. 162 getreue Abbild. in Lichtdr. Fol. Würzburg, Stahel.

Künstler-Album, Deutsches. Herausgegeben von E. Scherenberg. gr. 4. Düsseldorf, Breidenbach & Co.

Schweizerland, das. Eine Sommerfahrt durch Gebirg und Thal. In Schilderungen von W. Kaden. Mit Bildern. Lief. 1. gr. Fol. Stuttgart, Engelhorn.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. No. 10.
Vorbemerkungen zur Weltausstellung in Philadelphia, von J. Falke. — Abbildungen: Ornamente und Motive. — Einbanddecke, von J. Schnorr. — Tapetenmuster, von F. Fischbach. — Leinene Tischdecke, von J. Storck. — Bibliothekschrank mit Schreibtisch, von A. Albert. — Tisch in geschnitztem Nussbaumholz, von Raison-Renouvin in Paris. — Spiegelrahme, von Delapierre & Baillif. Kandelaber in Bronze. — Goldene Schale mit Emaille und Malerei.

Gazette des Beaux-arts. No. 10.
Les antiquités de la Troade, von M. Fr. Lenormant. (Mit Abbild. — Point de vue sur Callot, von M. Champfleury. Exposition triennale des beaux-arts à Bruxelles, von M. C. Lemonnier. — Les peintures de Melozzo da Forli à la Bibliothèque du Vatican, von E. Müntz. Mit Abbild.) — Les fêtes du centenaire de Michel-Ange, von M. L. Gonse. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 42.
La sculpture égyptienne fin, von E. Soldi. (Mit Abbild.) — Exposition générale des beaux-arts à Bruxelles, IV., von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Italia fara da se (Suite), von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-arts. No. 19.
La Madone de Michel-Ange à Bruges. — Salon de Bruxelles. — Exposition des beaux arts du Havre — Quelques mots sur la collection Minutoli.

The Academy. No. 180.
A pocket guide to the public and private galleries of Holland and Belgium, by Lord Ronald Gower.

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri. Heft 5.
Om Kunstvaerdi, von M. J. Monrad. — Om Upsala domkyrkas restauration, II., von C. R. Nyblom. — Den Nordiska konstindustrien pä verldsutställningen i Wien 1873. — Korrespondens från Helsingfors.

Christliches Kunstblatt. No. 10.
Das Rietschel-Museum in Dresden. — Schleiermacher's Standbild in Dresden. Mit Abbild.) — Hase's Kirchenbauten. — Hans Sachs und Albrecht Dürer.

Kunst und Gewerbe. No. 42. 43.
Das Kunstindustrie-Gewerbe seit dem Kriege, von J. Frühauf. — Die Ausstellung älterer und moderner Möbel im Bayrischen Gewerbemuseum zu Nürnberg. — Historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt a. M., von O. v. Schorn. — Prachtschwert aus dem 16. Jahrhundert aus der Minutoli'schen Sammlung. (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

5. November

KUNST-CHRONIK

Nr. 4.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die neue Façade des Doms von Florenz.

„Da in den jüngsten Zeiten durch mehrere der vornehmsten Bürger der Stadt wiederholt in Erinnerung gebracht worden ist, wie sehr es dieser Stadt zur Unehre gereicht, daß die äußere Stirnseite der Hauptkirche in ihrem dermaligen Zustande, d. h. unvollendet bleibt, und es ein sehr löbliches Werk sein würde, zu einem Entschlusse darüber zu kommen" .... Mit diesen Worten beginnt eine am 12. Febr. 1490 Seitens der Konsuln der Wollenzunft erlassene Deliberation, deren Wortlaut bis auf den heutigen Tag nicht Lügen gestraft worden ist. Zwar fand ein Jahr nach jenem Tage eine Ausstellung von „modelli et disegni undique habiti et collecti" statt, aber in den Berathungen darüber empfahl Lorenzo de' Medici reifliche Ueberlegung. Man schob die Sache auf, und als ein Jahr später Lorenzo starb, dachte niemand mehr an die Ausführung des Planes. Kunsthistorisch interessant sind die Namen der damaligen Konkurrenten, unter denen neben dem Haupt der Republik Männer wie Filippino Lippi, Cronaca, Benedetto da Majano, Lorenzo di Credi, Domenico Ghirlandajo, Pietro Perugino, Andrea della Robbia, Sandro Botticelli u. a. glänzen. Daß damals die Sache unterblieb, darf man nicht weniger Glück nennen, als daß der von Giotto 1332 begonnene Aufbau nicht zum Ziele geführt hatte. Eine Renaissancefaçade hätte dem übrigen Bau womöglich noch weniger entsprochen als die ganz auf malerische Wirkung berechnete des Begründers der italienischen Malerei. Als Leo X. seinen Einzug in Florenz hielt, errichtete Jacopo da Sansovino eine Façadenkoulisse aus Holz, für welche Andrea del Sarto sich als Dekorationsmaler hergab. Die weitere Geschichte der Façadenprojekte übersieht man in den Ausstellungsräumen der Opera del Duomo. Dort sind die Modelle eines Buontalenti, Dosio, Cigoli u. a. aufgestellt, eines immer gedankenleerer, ungeheuerlicher und zopfiger, als das seines Vorgängers. Im vorigen Jahrhundert jedoch war selbst das Projektmachen abgethan, und das ist begreiflich, wenn man bedenkt, mit welcher Vorliebe dazumal das Auge auf den nackten Flächen der Kirchenwände ruhte. Diese Zeit ist hoffentlich unwiederbringlich dahin. In der Gegenwart ist es als eine unbedingte Nothwendigkeit erkannt worden, den Dom mit einer stilgemäßen Façade zu bekleiden. Die Geschichte der Konkurrenzarbeiten hierfür setzen wir als bekannt voraus. Bei der ersten Konkurrenz hatte neben den italienischen Architekten Ceppi und Falcini der Däne Petersen den ersten Preis erhalten. Das von Letzterem damals allein in Anwendung gebrachte Dreigiebelsystem gefiel allgemein, aber sein Projekt erlangte nicht die Bestätigung, vielleicht weil sein Detail dem italienischen Geschmack zu nüchtern erschien. Man beauftragte vielmehr Herrn de Fabris, welcher bisher nicht mitkonkurrirt hatte, einen Plan nach jenem System zu entwerfen. Nach dessen Vorlegung entschieden sich bei einer zweiten Konkurrenz die kompetenten Instanzen für das Projekt des Herrn de Fabris, verlangten aber Abänderungen.

Als in den Tagen vor dem Michelangelofest die ganze Stadt sich festlich schmückte, wollte man auch den größten monumentalen Schandfleck von Florenz, die kahle Steinwand der Vorderseite des Doms, — wenigstens entschuldigen. Zu dem Behuf ist zu seiner Seite eine Bauhütte errichtet worden, und nach den Festtagen hat

darin auch eine rege Thätigkeit sich zu entfalten begonnen. Gleichzeitig ist im Klosterhofe von S. Croce eine in kolossalem Maßstab ausgeführte farbige Zeichnung des Entwurfes von de Fabris ausgestellt. Es bleibt nur zu wünschen, daß Herr de Fabris die Freude erlebe, die Vollendung des imposanten glanzvollen Werkes zu sehen.

J. P. K.

Meister Erwin von Straßburg und seine Familie.

(Schluß.)

5) Die Inscriptionen im sogen. Donationsbuche. Unter den Handschriften des Frauenhauses ist die gegenwärtig mit Nr. 1 bezeichnete sowohl eine der ältesten als kostbarsten. Dieser 'Liber donationum' enthält fortlaufende Eintragungen über die an das Frauenhaus geschehenen Schenkungen, welche meist ohne Angabe des Jahrestags nach den Monatstagen eingetragen sind: am Anniversar der Schenkung wurde für die Donatoren gebetet. Schneegans und Mone haben auch diese Handschrift benutzt; schon lange vor jenem hat Heckler Excerpte aus ihr gemacht. Die bisherige Benutzung dieser Quelle leidet aber einmal daran, daß sie weder vollständig noch zuverlässig ist: ein Beispiel wird sich gleich ergeben. Dann aber fehlte man bei Verwendung der einzelnen Inscriptionen mehrfach dadurch, daß man die Eintragungen sämmtlich auf den Todestag bezog. Das Donationsbuch enthält Eintragungen über die Schenkungen sowohl Lebender als Todter. Am Kopfe desselben steht die Nachricht: 'lieben Kinde helffent mir got getruwētlichen bitten vor alle die menschen |leben|den | vnd totten die ir almůsen vnd stür habent geben in das werck unser lieben Frawen | vnd deilsam hant gemacht alles guts, d[a]z hie geschicht mit singen vnd mit lesen, | der nāmen harnoch geschrieben stont vnd fallen etc.' [1])

Dem entsprechend heißt es z. B. 1472: in die epiph.: Item Johans Walter burger zu Strasburg hat bij sinem leben zu gezierde U. L. F. in der Capelle zwei hübsche Kleinot gegeben u. s. f.

Die Eintragungen, wenn die Schenkungen in articulo mortis betreffen, haben die Form: Item O (= obiit) Cůnradus dictus Klein ... qui dd (= dedit) ... oder ohne qui: Item O magister Johannes dictus Winlin. d (edit) omnia sua etc. Heißt es dagegen z. B.: Item Erwinus o' dd. Korsatum etc., so lese ich: operi (B. M. V., d. i. dem Frauenwerk) dedit. Hier ist o' offenbar nicht = obiit, das durch ein o mit durch den Buchstaben hindurchgehenden Querstrich abgekürzt wird, zu lesen, um so weniger, als bei dem wiederholten Vorkommen desselben Namens mit verschiedenem Datum der Todestag ausgeschlossen ist.

In welcher Weise das Donationsbuch für die Geschichte des Frauenhauses und des Münsters überhaupt zu verwerthen ist, bleibt einem andern Orte auszuführen vorbehalten. Hier seien nur die Eintragungen zusammengestellt, welche sich auf die Erwin'sche Familie beziehen.

XIV kal. feb. Item magister Erwinus huius operis o. dd. equum et redditus IIII unciarum (der ganze Satz ist dann ausgestrichen). Item Adelheidis uxor magistri Erwini O (obiit? ohne jeden Zusatz).

Item magister Erwinus huius operis o. dd. equum et redditu IIII unc. Item Magister Winlinus natus predicti Erwini o. dd. omnia preparamenta corporis sui et IIII libr(as) den. Arg. [1])

XVII kl. febr. Geschrieben und dann ausgestrichen: Item magister Winlinus o. dd. omnia preparamenta corporis sui.

XIIII kal. mart. Item Winlinus magister fosse in Tüngenheim et Adelheidis uxor sua o. dd. unam vierdenzal viniferam et IIII uncias den. [2])

X kal. maii: Item O magister Johs dictus Winlin. d[t] arma. sua et unam vestem et IIII libr.

VIII id. Maii: (sehr groß geschrieben):

Item O magr Erwinus magr. huius operis d[t] vestem unam casulam et arma.

XVII kl. Item Erwinus o dd. Korsatum et capucium.

VII id. Mid. Aug.: Item Johannes dictus Erwin o. dd. I libr.

XII kal. Aug.: Item Gertrudis uxor magistri Erwini o. dd. togam et tunicam.

6) Urkunden im Frauenwerks-Archiv. Dies nicht unbedeutende Archiv, dessen Inventar und Ordnung ich im Laufe des Jahres 1874/75 auf Veranlassung der Stadtverwaltung unternommen habe, enthält mehrere Tausend Urkunden, von denen die älteste in's Jahr 1205 fällt. Leider erwähnt keine Erwin's; nur Erwin's (II?) Haus am Holzmarkte wird um 1356 einigemale gedacht. Für die Geschichte der Familie interessant sind

1) Um die Art zu charakterisiren, wie L. Schneegans las, sei hier sein Abdruck der betr. Stelle mitgetheilt: 'Lieben Kinder helfet mir Gott getreulich bitten vor allen Menschen und todten (!), die Ihr Almußen und steur haben geben in das werck unser lieben Frawen, und thatsachen (!) han gemacht, alles guths, das hier geschicht mit singen und lesen, deren nahmen hernach geschrieben stehet' Revue d'Als. 1836, 135.

1) Schneegans hat Rev. d'Als. 1836, 2, 135 die Stelle nach Heckler so abgedruckt: H. M. Erwinus hujus operis o. dd. equum d. reditus Unc. H. M. Winhing natus praedicti Erwini o. dd. oia parantia (!) sui corporis. Von hier nahm der fabelhafte Winhing seinen Ausgang, um schließlich in der Lücke des Haslacher Grabsteins unterzukommen.

2) Ob dieser Winlin in Verbindung steht mit der Erwin'schen Familie, lasse ich dahingestellt; da ich die Notiz nicht zu kombiniren wußte, blieb sie in dem Nachfolgenden unberücksichtigt.

zwei Pergamentdiplome; das eine 1348 (mittw. vor s. Johannstage zu Sungihten erwähnt 'Frowe Huse meister Johs Winlins seligen dohter, die von Frau Heilke Wernhers sel. Wittwe von Pfettenheim und deren Sohn Henselin ein Haus in der Flahsgasse um 4 ℔ Str. pf. Zins' leiht; das andere (1355, XV kal. oct.) nennt uns Winlin's Wittwe: Cuntze von Urach, ein Bürger zu Straßburg und Cristina eius uxor relicta quondam Magistri Johannis Winlini olim Magistri operis fabrice ecclesie Argent .... erkennen an, daß die Prokuratoren und Gubernatoren des Frauenwerks ein Recht haben, ein an dem beiden Eheleuten gehörigen Hause zu den Bracken befindliches 'stechent venster' (fenestram desuper tendentem) zu beseitigen.

7) Eine Urkunde des Archivs des Niederrheins von 1542 (Fond de S. Pierre-le-Vieux, G 4666—1671) bezieht sich auf dieselbe Cristina. Es werden hier erwähnt: quondam Wernlinus (wahrscheinlich Winlinus zu lesen) magister operis eccl. Argent., dann dessen relicta Cristina, filia quondam Johannis dicti Stinfinster, civis Arg., nunc uxor Cuntzonis dicti de Urach, civ. Arg. Kinder: Liberi Cristinae et Werlini: Erwinus, Johannes, Gerlacus, Dina et Clara. Der Oheim dieser Kinder: Johannes dictus Erwin, filius quondam magistri Erwini civis Arg. patruus dictorum liberorum.

Die betreffende Urkunde, die mir augenblicklich nicht vorgelegt werden konnte, ist s. Z. von Hrn. Prof. K. Schmid excerpirt worden; ihm verdanke ich obige Notiz.

8) Mone hat in d. Zeitschr. f. d. Gesch. des Oberrheins, VI, 435 angeblich aus „dem Copialbuch des Straßburger Münsters" die Notiz: „Johannes dictus Winlin, magister operis fabrice, war 1359 schon gestorben und hinterließ zwei Kinder, Gerdrut und Johann; F. 36. Im Jahr 1370 werden seine Nachkommen so angegeben: Erwinus, filius quondam Erwini am Holzmerkete civis Argentinensis, et Johannes dictus Erwin ac Gertrudis eius uxor, liberi quondam Johannis dicti Winlin (das ist das Deminutiv von Erwin) magistri operis fabrice eccl. Argent. f. 35.'

Welche Handschrift hier Mone benutzt hat, ist mir nicht zu ermitteln möglich gewesen. Unter den in Frage kommenden Manuskripten des Frauenhauses hat keines diese Nachrichten. Gérard, I, 304 und 308 hat Mone nachgeschrieben, der obige Notizen schwerlich so vorgefunden, sondern wahrscheinlich, verworren genug, kombinirt hat.

9) Das sog. Bürgerbuch auf dem Straßburger Stadt-Archiv enthält eine Anzahl Notizen, die hier einschlagen. 1332 und 1334 begegnen wir Meister Hans Winlin und Johannes Wynlin als Mitglied des Raths; desgl. 1340.

10) 'Erwin Erwin's sun' erwähnt im Protokoll des Straßenkampfes von 1332 (s. o.).

Aus diesen Daten ergiebt sich nachstehende Genealogie der Erwin'schen Familie:

Erwin (I)
geb. um 1250? verheirathet um 1275—80? † 1318 XVI Kal. Febr. = 17 Jan. (Grabschrift im Leichenhöfel.)
= **Husa** † 1316 XII Kal. Aug. = 21. Jul. (Grabschrift im Leichenhöfel; Husa wäre nach Schneegans identisch mit **Gertrud**, die als Frau Erwin's im Donationsbuch als am 21. Juli † erwähnt wird.)

Kinder:

?
Architekt von Haslach
† 1329 (30?) non dec. = 5 Dec.
(Grabschrift in Haslach).

Magister Johannes
† 1339 XV. Kal. Apr. = 18. März.
(Grabschr. i. Leichenhöfel.)

Erwin (II)
geb. um 1280? erwähnt 1332 bei Schilter (Protocoll d. Mülnheimer Kampfes), † VIII id. Mai = 6. Mai (Donationsbuch); Jahr des Todes unbekannt, doch vor 1342, da die Urkunde des Bezirks-Archivs d. J. von Johannes Winlin 'filius quondam magistri Erwini' spricht.
= **Adelheid** (zum XIV. Kal. Febr. als uxor magistri Erwini, des Vaters von Joh. Winlin im Donationsbuch erwähnt). Ungewiß ist, ob Erwin II. nicht als zweite Frau jene im Donationsbuch als am XII. Kal. Aug. = 21. Juli † Getrud hatte.

Kinder Erwin's (II):

Johannes dictus **Erwin**
(in der Urkunde 1342 erwähnt als patruus der Kinder des Joh. Winlin).
= ? **Gertrud** † XII Kal. Aug. = 21. Jul. (Donationsbuch?)
? Beider Sohn dürfte **Erwinus** filius Erwini am Holzmerkete 1370, bei Mone, Zeitschr. VI, 435, sein.

Johannes Winlinus (Werlinus 1342; jedoch ist die Lesung zweifelhaft). 1342 und 1355 (Urk.) als Magister operis eccl. Arg. erwähnt.
† X Kal. Mai = 23. April (Donationsbuch), vor 1342, wo seine Wittwe Cristina mit Cuntzo v. Urach verheirathet ist.

= **N** ?
Frau Huse
1348 urkundlich als Tochter Joh. Winlin's bezeugt. Da sie nicht unter den Kindern Cristinens 1342 erwähnt ist, muß sie wohl einer früheren Ehe Winlins entstammen, doch könnte sie als schon großjährig in dem Document von 1342 übergangen sein.

= **Cristina**
1342 und 1355 als Frau des Cuntzo v. Urach erwähnt. Ihre Kinder mit Joh. Winlin erwähnt 1342:

? **Erwin** ob 1370 bei Mone gen.?
Johannes wohl identisch mit dem bei Mone 1370 erwähnten Johannes dictus Erwin?
Gerlacus
Dina
Clara
? **Gertrudis** 1370 bei Mone erwähnt, fehlt in der Urkunde von 1342.

Wie man sieht, ist beim Entwurfe dieses Stammbaumes gänzlich von Sabina abgesehen. Hat sie überhaupt existirt, so steht sie jedenfalls in keinem Zusammenhang mit Erwin, der um mindestens fünfzig Jahre jünger als die Bildhauerin ist. Was Erwin selbst anlangt, so hat bekanntlich keiner der elsäßischen Geschichtsschreiber seiner Zeit Erwähnung von ihm gethan. Ist ein solches Uebergehen bedeutender Persönlichkeiten an sich etwas im Mittelalter keineswegs Ungewohntes, so fällt es hier doch immerhin auf, daß Ellenhard, der den Brand von 1298 beschreibt, der an dem Münsterbau den regsten Antheil nimmt und ihm sein Vermögen zuwendet, mit keiner Silbe Erwin's gedenkt, mit dem er dicht zusammenwohnte,[1] mit dem er gewiß als Pfleger des Werkes täglichen Verkehr pflegte. Noch befremdlicher ist, daß das Donationsbuch von Erwin dem Vater schweigt: denn die Eintragungen mit Erwin's Namen beziehen sich zweifelsohne alle auf den Sohn, auf Erwin II., der am 6. Mai gestorben ist. Und doch kommen aus Erwin's I. und Ellenhard's Zeit mehrfache Eintragungen vor.

* * *

Nachdem Obiges geschrieben und bereits den Händen der Redaktion übergeben war, fand eine Sitzung der „Gesellschaft für Erhaltung der Kunstdenkmale in Elsaß" statt (11. Juni), in welcher Herr Prof. Karl Schmidt über Erwin und dessen Familie sprach; das seither ausgegebene „Bulletin" der Sitzung giebt den Vortrag mit einigen meinerseits gelieferten Ergänzungen wieder. So dankenswerth in mancher Hinsicht die Ausführungen meines Herrn Kollegen sind, so finde ich doch sachlich meinem Aufsatze nichts hinzuzufügen; ich erlaube mir nur noch einzelne Behauptungen Schmidt's hier nachträglich zu verzeichnen und kurz zu beleuchten, wobei ich, damit es nicht erscheine, als ob ich mich mit fremden Federn schmücken wolle, bemerke, daß Hr. Prof. Schmidt auf die von ihm benutzten Eintragungen im Donationsbuche und Urkunden des Frauenhaus-Archivs durch mich aufmerksam gemacht worden ist.

Aus dem Umstande, daß auf dem Grabsteine des Leichenhöfel Erwin einmal ganz einfach „magister" (im Epitaph der Husa), dann in seinem eigenen Epitaph 'gubernator fabricae', endlich im Epitaph des Johannes 'magister operis' heißt, glaubt S. folgern zu müssen, daß wir es hier mit zwei Erwinen, Brüdern, zu thun haben, von welchen der eine der Baumeister, der andere der Pfleger des Werks war. Gegen die auch von Scherer und Lorenz (Geschichte des Elsaßes, Berlin 1872, 2. Aufl. S. 91) getheilte Annahme, daß Erwin gegen Ende seines Lebens die Oberleitung des gesammten Bauwesens übernommen', wendet S. ein, er habe ja noch 1316 die Marienkapelle erbaut, also sich nicht vom Bau auf die Oberleitung und Pflegerschaft zurückgezogen. Aber es soll ja gar nicht behauptet werden, daß Erwin mit Uebernahme der Pflegerschaft aufgehört habe, zu bauen; zudem ist 1316 nicht 1318. In der dem Mittelalter eigenen Weise hat man auf dem Grabstein eben nur den hervorragendsten Titel — und das war der eines 'gubernator' gewählt.

S. legt des weitern großes Gewicht auf den Unterschied der Bezeichnungen 'magister operis' und 'gubernator, procurator, Pfleger'. Ich habe mir vorgenommen, in einem eigenen Aufsatze die Gubernatoren und Prokuratoren des Frauenwerkes zu behandeln. Hier kann ich nur Folgendes sagen. Bis in das 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts sind diese Bezeichnungen schwankend: erst von da ab wird scharf zwischen dem magister operis, dem Gubernator (Pfleger) und Prokurator (Schaffner) unterschieden. Conrad Oleymann erscheint 1263 urkundlich als procurator, 1266 als appreciator, 1277 als magister fabricae: darüber hat schon Schneegans gesprochen; er wie Schmidt (S. 7 f.) wollen demgemäß in Oleymann nur einen Verwaltungsbeamten, keinen Architekten des Münsters, erkennen. Aber derselbe Mann erscheint in dem bisher nicht bekannt gewordenen Original der Urkunde von 1274 als magister operis ecclesie Argentinensis und ist doch wohl als Baumeister einzureihen: in ihm dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach der Architekt des 1275 vollendeten Langhauses zu erblicken sein.

Daß Erwin gegen Ende seiner Laufbahn eine solche höhere Stellung eingenommen, wäre kein Unicum. Etwas ganz Aehnliches sehen wir in der Geschichte des Kölner Dombaues. Meister Gerhard wird in einer oft (bei Boisserée, Fahne, Merlo) abgedruckten Urkunde von 1257 als Steinmetz und Obermeister (rector fabricae) bezeichnet; desgleichen wird Johannes, der Sohn des Dombaumeisters Arnold, 1308 als magister operis majoris ecclesiae oder als magister operis de summo, seit 1319 aber stets als rector fabricae erwähnt. Demnach bezweifelt Schnaase (Gesch. d. b. K. 2. Aufl. VI, 415) nicht, daß auch ihm die höhere Stellung eines Obermeisters zugetheilt worden.

Die Meinung, der Grabstein im Leichenhöfel sei von derselben Hand gehauen, kann ich nach wiederholter Besichtigung desselben nicht theilen. Möglich, ja wahrscheinlich ist, daß Husa's und Erwin's Epitaph zugleich gemeißelt wurden; darauf läßt wohl schließen, daß kein Alinea zwischen beiden liegt. Das dritte Epitaph jedoch, daß des Johannes, beginnt mit einer neuen Zeile, und zeigt andere, breitere Formen der Buchstaben, auch Inkorrektheiten, wie sie die beiden andern Grabschriften nicht aufweisen.

Straßburg, im Juli 1875. F. X. Kraus.

1 Aus den Urkunden des Frauenhauses geht hervor, daß Ellenhard's Wohnung am Frohnhofe, dicht bei des „Werkmeisters Huse" lag.

Kunstliteratur.

Gemälde-Verzeichniß der königl. bayer. Staatsgalerie in Schleißheim. 1875. 106 S. 8. Preis 1 Mark).

Der Monat August laufenden Jahres brachte diesen erwünschten Führer, herausgegeben von Hrn. Konservator A. Teichlein, nachdem im Jahre 1870 der unbrauchbare sogenannte „Katalog" zum letzten Mal abgedruckt und seither vergriffen war. Je sorgfältiger diese durchaus neue Redaktion vorbereitet werden, um so rascher verdient sie dem kunstliebenden Publikum angezeigt und empfohlen zu werden. Der Verfasser bezeichnet im Vorwort sein Werk nur als „Interimskatalog", und man darf dies bei Beurtheilung desselben nicht außer Acht lassen. Vom absoluten Standpunkte, den z. B. der kunstwissenschaftliche Kongreß im Jahre 1873 zu Wien hinsichtlich der Verfassung von Gemäldekatalogen einnahm, ließe freilich auch der vorliegende Manches zu wünschen übrig, im Vergleich zu seinen Vorläufern aber bethätigt er einen ungemeinen Fortschritt und genügt den Ansprüchen des größeren Publikums durchaus. Mit Anerkennung muß hervorgehoben werden, daß Hr. Teichlein mit einer bei Galerievorständen seltenen Selbstverläugnung und mit kräftigem Anlauf zur Beseitigung der alten starren Ueberlieferungen den Ansichten jüngerer Fachgenossen, deren Blick er als erprobt kennen lernte, in ergiebiger Weise Raum gegeben. Die Neubenennungen, die von den Herren Dr. W. Bode in Berlin, Friedrich Lippmann in Wien und Dr. W. Schmidt*) in München ausgehen, erweisen sich nun allerdings auch meist als so zutreffend, daß sie mit der Zeit bei Aufstellung eines definitiven Kataloges selbst die Autorität der alten Inventare umstoßen dürften, — tres faciunt collegium.

Es sei gestattet, für eine zweite Auflage des handlichen und klar gedruckten Verzeichnisses, dem wir recht weite Verbreitung wünschen, hier einige Bemerkungen niederzulegen. Daß dasselbe sich im Allgemeinen so kurz wie möglich faßt, rechtfertigt seinen Zweck vollkommen, namentlich bezüglich der Gegenstände der Bilder. Doch das Fehlen jeglicher biographischen Angaben, der Geburts- und Todesjahre der Maler wird selbst für den Laien, wenigstens den gebildeteren, ein fühlbarer Mangel sein. Und was den Kenner anlangt, so können ja dem erfahrensten jene Daten nicht immer frisch im Gedächtniß stehen. Ferner wäre es für Letzteren und schon der Konsequenz wegen erwünscht, wenn die Erwähnung der Bezeichnungen und Datirungen der Bilder, auf welche das Verzeichniß nun einmal eingegangen, künftig mehr vervollständigt würde. Auch rücksichtlich der Bilderbenennungen ließe sich noch manche Kontroverse erheben, wir müssen uns aber hier auf nur wenige beschränken.

Brouwer, dieser ebenso ausgezeichnete wie seltene Meister, ist mit Ausnahme von München in Schleißheim besser als an jedem anderen Orte vertreten, und das mehr noch als der Katalog es angiebt. Die Nummer 850, kartenspielende Bauern, steht unter van Tilborch verzeichnet, freilich mit der Bemerkung in Klammer: „Vielleicht Adriaen Brouwer?" Weßhalb so zurückhaltend, wo der geniale Meister in so unverkennbaren Zügen sich ausgeprägt! Tilborch ist ja mit einem bezeichneten Bilde vorhanden, und sobald man dies gesehen, kann man doch wohl die beiden nimmermehr verwechseln. Ebenso haben Schmidt und Bode Recht bei Nr. 968, die sie Sorgh absprechen und für Brouwer in Anspruch nehmen. Das Bild Nr. 216 ist fälschlich Abraham Diepraem benannt; es rührt von David Ryckaert her, ist überdies mit D. R. bezeichnet, was schon an und für sich nicht A. Diepraem bedeuten kann. Bei Nr. 157 deutet Hr. Teichlein an, daß er der Ansicht, die Landschaft sei trotz der alten Ueberlieferung, welche sie dem R. Kamphuysen zuschreibt, von demselben Meister, wie die Nr. 584, welche die Bezeichnung J. v. Moscher oder Moschr trägt. Er hat dabei gewiß Recht. Um auch von den Altdeutschen ein Beispiel beizubringen, so muß bei Anlage der Inventare bezüglich der Nrn. 744 und 745 ein lapsus calami passirt sein. Anders läßt sich die Bezeichnung dieser Werke als von Martin Schongauer herrührend nicht erklären. Es sollte wohl Martin Schaffner geschrieben werden, und damit wäre nahezu

*) Von Hrn. W. Schmidt gehen uns über den neuen Schleißheimer Katalog noch folgende Einzelbemerkungen zu: „Zu meinem Erstaunen finde ich bei den Nrn. 631 und 632 die Angabe: „Nach Dr. W. Schmidt von Jan van der Hoecke." Hier kann wohl nur der Lesefehler J statt R obwalten, und daraus ist dann wieder Jan geworden. Ich meinte nämlich den feinen Landschafter Robert van Hoecke. Wenn ich selbst durch einen Schreibfehler Anlaß zu dem Irrthum gegeben habe, so bedaure ich es höchlich. Nr. 251. Der Maler heißt A. Duck (A. Le Duc oder A. v. Duc), aber nicht J. A. le Ducque, wie ihn Teichlein, und J. A. van Duck, wie ihn Bode nennt. Das scheinbare J der Bezeichnung ist weiter nichts als der überaus häufig vorkommende Schnörkel, der sich bei B, H, M, N u. s. w. ebenso findet. Der Künstler wurde sonst das J gewiß immer angedeutet und nicht das A allein gesetzt haben; eher könnte man noch vermuthen, daß das J den Vaternamen bezeichne, etwa Janszoon, wobei es dann allerdings hätte wegbleiben dürfen; aber dann hätte man es nach dem A zu suchen. — Nr. 425 nicht von Cornelis Huysmans oder „Michlaer oder Nickolaus", sondern von Jan Baptist H. (vgl. meine Bemerkung in der Kunstchronik X. Jahrg., Spalte 683). — Auf Nr. 581 lese ich J. van Mosch. — Nr. 583 ist nicht von L. sondern von Sebast. Brancx; wahrscheinlich blos ein Druckfehler. — Zu Nr. 252 ist eine Zeichnung von Dürer benutzt worden; die Ausführung ist selbstverständlich nicht von diesem. — Nr. 293 gehört zu Nr. 639 der Pinakothek. — Einen „Remigius Lanjan" giebt es meines Wissens nicht, dagegen einen Jan van Bockhorst, genannt Langjan. — Nr. 379 u. 688 sind Kopien nach Parmeggiano. — Nr. 810 ist das Bildniß des jüngern D. Teniers."

das Richtige getroffen; denn in der That entstammen jene guten Bilder der Werkstatt dieses späteren Meisters.

Die Wiedertäuferei ist nun allerdings der gerechte Schrecken aller Katalogverfasser, ebenso betrübend aber muß es für sie sein, unter der ominösen Rubrik: „Unbekannt“ eine Menge ihrer Pfleglinge ungetauft lassen zu müssen. Da könnten nun vielleicht im vorliegenden Falle noch einige Namen beigebracht werden, wenigstens um die Schulen etwas enger zu umgrenzen. Nr. 1350 und 1371 sind in der Art des Meisters der Sammlung Hirscher. Bei dem Bildniß Nr. 1380 wird man wohl an Michael Ostendorfer denken dürfen, und Nr. 1389, ebenfalls ein Bildniß, ist dem B. Beham nahe verwandt, wogegen dieser Meister der Verantwortung für das rohe Machwerk Nr. 37, Opfertod des Curtius, unbedingt enthoben werden muß. Wer seine beglaubigten Bilder in Donaueschingen und München gesehen, wird dem zustimmen. **Zuletzt möge mit der Nr. 1401 auf eine** interessante Spur gewiesen werden. Diese „schmerzhafte Mutter Gottes“ ist nicht Schule Dürer's, sondern unverkennbar eine Kopie nach M. Grunewald. Von diesem merkwürdigen Meister ist so wenig auf uns gekommen, **daß wir nicht den leisesten Fingerzeig unbeachtet lassen dürfen, das Bild seiner künstlerischen Eigenart uns in** Gedanken zu reproduciren.

O. Eisenmann.

Nekrologe.

Der Bildhauer Carpeaux ist nach langen Leiden am 12. Oktober im Alter von 47 Jahren in Paris gestorben. Am 13. fand in Courbevoie das Leichenbegängniß statt, an welchem die Minister Wallon, der Direktor der schönen Künste Chennevières, die artistischen und literarischen Institute von Paris, zahlreiche Künstler und andere Leidtragende Theil nahmen.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Zu den Sommerfrischlern, welche das bayerische Oberland und Tirol von Juni bis September unsicher machen, stellen die Münchener Künstler seit Jahren ein sehr ansehnliches Kontingent. Ja man tritt ihnen kaum zu nahe, wenn man sie in Verdacht hat, daß sie nicht wenig dazu beigetragen, daß die Sitte des Sommerfrische-Haltens auch in München Aufnahme gefunden hat. So pflegen denn auch während der Sommermonate die Wochenausstellungen des Kunstvereins ziemlich schwach beschickt zu werden. Das allein scheint mir schon einigermaßen ein Entschuldigungsgrund dafür, daß ich über diese Ausstellungen seit bedenklich langer Zeit Bericht zu erstatten unterlassen habe. Zudem könnte ich auch noch zu meinen Gunsten anführen, daß ich selber mich an der Pleiße und Spree, an der Elbe und Moldau verathmete und dann schließlich noch die milden Lüfte des Starnberger Sees schlürfte, und das alles ohne auch nur eine Spur von Gewissensbissen darüber, daß ich gar manche Woche der Kunsthalle am Hofgarten zu München fern geblieben. Heute aber drängt es mich, Versäumtes so weit nachzuholen, als Gedächtniß und vorhandene Notizen es überhaupt noch möglich machen, wobei die gütige Nachsicht des Lesers wohl so weit geht, daß er von Einhaltung **irgend welchen Systems Umgang nimmt. Praxis est multiplex** sagt der Lateiner, womit indeß keineswegs behauptet werden will, daß er dabei wie ihr Berichterstatter an einen wackeren Künstler denken muß, der, wenn nicht in allen, so doch ein paar Sätteln gerecht ist, wie Otto Sinding. Seine **Vielseitigkeit verdient alle Anerkennung. Sinding erfreute** uns schon öfter durch höchst charakteristisch staffirte Landschaftsbilder aus seiner norwegischen Heimat und überraschte uns **dann plötzlich mit einem großen biblischen Bilde: Ruth und** Boas. Es war allerdings anders aufgefaßt als etwa Schnorr oder Führich denselben Stoff aufgefaßt haben würden, etwas genrehafter wohl, aber immerhin anmuthig und nicht ohne für die Begabung des Künstlers auch für dieses Fach ein **günstiges Zeugniß abzulegen. Uebrigens könnte der Künstler** zur Rechtfertigung seiner Auffassungsweise mit gutem Grunde **geltend machen, daß die Literaturgeschichte in dem Buche Ruth längst eine recht anmuthige altjüdische Novelle erkannt hat.** Ein gewisses Aufsehen hat bei Künstlern sowohl als Kunstfreunden das neueste Gemälde des, wie ich höre, noch jungen schwedischen Künstlers Julius Kronberg erregt. Dasselbe zeigt eine Nymphe, welche von der Anstrengung der Jagd **ermüdet in einer blühenden Waldwildniß ihre Kleider ab**warf — vorausgesetzt, daß sie solche überhaupt getragen — und nun eingeschlafen ist, während ein paar Faune sie mit **staunenden und verlangenden Blicken betrachten. Die Vorzüge des Bildes liegen in unleugbar poetischer Auffassung, in einem fesselnden Zauber der Farbe und einer energischen Behandlung, namentlich aber darin, daß es der wackere Künstler verschmäht hat, durch das nackte Fleisch blos sinnlich** zu wirken. Julius Kronberg hat einen halben Namensvetter in Karl Kronberger, der mit Glück das humoristische Genre **kultivirt. Seine beiden Bildchen: Schon wieder ein Komet** und: Die ungefährlichen Wegelagerer erweisen sich als höchst glückliche Griffe „in's volle Menschenleben“. Hugo Kauff**mann, der wie Wenige mit ein paar Pinselstrichen die schlagendste Charakteristik zu erreichen versteht, war durch köstliche Wandermusikanten in der Dorfschenke brillant ver**treten. Auch Piris, der sonst mit Vorliebe den Pegasus **der Romantik reitet, beschied sich diesmal mit dem Karren des Thespis, der in eine arge Klemme gerathen ist, da die** Passagiere vergaßen, vor der Abreise ihre Schulden zu zahlen. Ernst Zimmermann, des verdienten Reinh. Seb. Zimmermann Sohn, brachte einen im Geiste des Frans Hals ge**dachten fahrenden Sänger und bekundete damit von neuem seine eminente koloristische Begabung. Von dem feinfühlenden Friedr. Kaulbach war ein köstlich einsames Plätzchen im** Park zu sehen, und aus dem Nachlasse des trefflichen Koerle **fand sich ein allerliebstes Bildchen: Kavalier und Schenkin. Es fehlt uns keineswegs an Malern, welche Scenen aus der Rococozeit malen, aber jedes ihrer Bilder läßt uns auf's Neue erkennen, wie groß der Verlust ist, den wir durch** Koerle's Hingang erlitten. Lossow's Mädchen im Lehn**stuhl widerte uns und Andere durch den ungeschminkten Ausdruck gemeinster Lüderlichkeit an, während seine Scene in Venedig, die ziemlich lebhaft an ähnliche Gedanken Spitzweg's erinnerte, recht heiter ansprach. — Von weit über ge**wöhnliche Genre-Wirkung hinausgehender Bedeutung war Bleibtreu's Hauptquartier der 3. deutschen Armee wäh**rend der Schlacht von Sedan. Das Bild reiht sich bei aller Einfachheit der künstlerischen Gestaltung wirklichen historischen** Werken an, und es ist wohl der inneren Größe des darge**stellten Augenblickes zuzuschreiben, daß von jenen theatralischen Bewegungen nichts zu sehen, die uns den Genuß mehrerer anderer Werke des Meisters weniger erfreulich machen. Weit weniger glücklich war Papperitz mit seinem figurenreichen Bilde: Die Schweden kommen, das hauptsächlich den Stoffen und Geräthen zu Liebe gemalt scheint. Auch Puteani, ein** Schüler des trefflichen Wilhelm Dietz, behandelte einen militärischen Stoff: eine Rekrutirung in Frankreich im Jahre **1796, aber er faßte denselben in so ausgesprochen humori**stischer Weise auf, daß er dort und da die Grenzen überschritt, welche den Humoristen vom Karrikaturenzeichner trennen. Hennings zeigte mit gewohnter Meisterschaft in der Be**handlung des figürlichen wie des landschaftlichen Theiles** seiner Aufgabe einen Aufbruch zur Jagd (Rococozeit) und Breling einen Marsch am Waldsaum in der Vortragsweise seines Lehrers Wilhelm Dietz. An Landschaften war selbst**verständlich kein Mangel; dieser Kunstzweig erfreut sich Seitens Vieler schon deshalb lebhafter Pflege, weil er verhältnißmäßig rascher zu produziren gestattet als andere, und unsere Zeit praktisch genug ist, um die Wahrheit des Satzes: Zeit ist Geld, zu würdigen. Von den bezüglichen Bildern aber mögen heut nur Adolf Lier's Allee mit einer Schafheerde** und Roth's „Am Waldsaum“ als über das gewöhnliche Maß weit hinausgehend Erwähnung finden. Ausgezeichnete

Aquarelle brachten Professor J. L. Raab: eine nach dem Original ausgeführte farbensatte Kopie der Raffaelischen Madonna di Foligno, welche der Meister zu stechen gedenkt. Dann Bewell zwei Blätter Wüstenscenen und endlich E. F. Pompton ein kolossales Blatt: der Poseidontempel in Pästum. Der Kupferstich war durch einen trefflichen Farbenstich von Dora Raab, des Professors J. L. Raab Tochter und talentvolle Schülerin, glänzend vertreten, und die Plastik hatte eine wilde Gruppe von Riumann aufzuweisen, der nach den flatternden halbnassen Gewändern zu schließen ein Schüler Wagmüller's ist.

In Hannover wird demnächst im Lokale des dortigen Künstlervereins eine Ausstellung des künstlerischen Nachlasses des Malers Joh. Heinr. Ramberg (1763–1840) stattfinden, der einst einen sehr großen Ruf, besonders durch seine zahllosen Illustrationen zu Büchern aller Art, hatte und außerdem durch den von ihm gemalten Vorhang des Hoftheaters in Hannover in gutem Andenken steht. Dieser Nachlaß war bisher im Besitz seiner kürzlich verstorbenen letzten Tochter und wird vermuthlich zum Verkauf kommen. Er umfaßt außer einigen Oelgemälden zahlreiche Federzeichnungen, Aquarelle, Skizzen und Karrikaturen, Illustrationen zu Shakespeare, 37 große Blätter zur Ilias, mehrere zur Odyssee, Charakterbilder aus Italien und die Entwürfe zu seinen sämmtlichen Gemälden, auch einen veränderten Entwurf zu dem genannten Theatervorhang. (Köln. Ztg.)

Vermischte Nachrichten.

Beim Abbruch des venetianischen Thurms auf der Akropolis zu Athen sind einige ziemlich gut erhaltene, zu den Propyläen gehörige Säulen entdeckt worden.

Auktions-Kataloge.

J. L. Beijers in Utrecht. Am 7. December 1875 und den folgenden Tagen Verkauf der Bibliothek und Kunst-Sammlung von M. C. Kramm, Professor an der Akademie zu Utrecht, Mitglied der königl. Akademie der schönen Künste etc. Im Ganzen 8997 Nummern.

F. A. C. Prestel in Frankfurt a. M. Am 22. Novbr. und den folgenden Tagen Versteigerung der Kalleschen Kupferstich-Sammlung. 1361 Nummern.

Inserate.

Vente à La Haye

Plaats No. 20.

Les Mercredi 17 et jeudi 18 Novembre 1875

de

TABLEAUX MODERNES

des écoles

Hollandaise, Allemande et Belge.

Composant la première partie de la collection de

Feu M. S. van Walchren van Wadenoyen.

Expositions { *particulières les 12 et 13 Novembre.*
publiques les 14 et 15 Novembre.

Par le ministère de M. M. van den Bergh et Stoop, notaires, assistés de M. H.-G. Tersteeg, gérant de la maison Goupil et Cie. à La Haye, avec le concours de M. Vincent van Gogh. Le catalogue se trouve à La Haye chez les susnommés, à Berlin chez M. **N. L. Lepke,** 4 Unter den Linden; à Dusseldorf chez M. **Ed. Schulte** et M. M. **Bismeyer & Kraus,** à Vienne chez M. **P. Kaeser,** 2 Kaerntnerring, et à Frankfort s. M. chez **F. A. C. Prestel.**

Prix de l'édition illustrée de 16 eaux-fortes 8 Mark.

La Vente de la deuxième partie de cette collection, comprenant les Tableaux de l'école française moderne, aura lieu à Paris, hôtel Drouot au mois d'Avril 1876.

Soeben ist erschienen:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen von verschiedenen Mitarbeitern unter Redaktion von **A. Ortwein,** Direktor der Gewerbeschule in Graz, herausgegeben.

55. u. 56. Lieferung. (Neue Folge 11. u. 12. Lieferung.)

XXV. Abth. **Celle,** herausg. von W. Bubeck. In 1 Hefte cplt.
XXVI. „ **Aschaffenburg,** herausg. von A. Niedling. 1. Heft.

Preis der Lieferung 2 Mk. 40 Pf.

Die früher erschienenen Lieferungen 1—54 sind noch sämmtlich zu haben und durch den Buchhandel zu beziehen.

Leipzig. *E. A. Seemann.*

Bei **C. A. Schwetschke & Sohn** (M. Bruhn) in Braunschweig ist soeben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

M. P. L. Bouvier's

Handbuch

der

Oelmalerei

für

Künstler und Kunstfreunde.

Fünfte Auflage.

Nach der vierten Auflage gänzlich neu bearbeitet

von

A. Ehrhardt,

Professor an der königl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden.

Nebst einem Anhang

über Conservirung, Regeneration und Restauration alter Gemälde.

Preis 9 Mark.

Soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Gottfried Kinkel (Zürich), **Mosaik zur Kunstgeschichte.** gr. 8. VIII. u. 467 S. Preis M. 9,00.

Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers. 2. Auflage. Auf feinstem Velinp. 16. 118 S. Preis geh. M. 2,00. Eleg. geb. M. 3,00.

Berlin, Robert Oppenheim, Verlagsbuchh.

Faesy & Frick,

k. k. Hofbuchhandlung in Wien, sucht:

1 Kunst-Chronik, III. Jahrg. Inder.
1 desgl. I. Jahrg. 1866. Nr. 20. 22.
1 desgl. IV. Jahrg. 1869. Nr. 4.

Im Verlag von **W. Spemann in Stuttgart** erscheint:

Das Kunsthandwerk.

SAMMLUNG

mustergiltiger kunstgewerblicher Gegenstände aller Zeiten,

herausgegeben

von

Br. Bucher & A. Gnauth.

Jährlich 12 Hefte à 6 Blatt, von denen eines in Farben ausgeführt ist.

Preis des Heftes 2 Mark.

Wir können mit Freude und Genugthuung constatiren, dass das „Kunsthandwerk" soeben in den dritten Jahrgang tritt. Vom ersten Beginn an mit der freudigsten Theilnahme begrüsst, im weiteren Fortschreiten von der schmeichelhaftesten Anerkennung der ersten Fachmänner getragen, hat unser Unternehmen sich schnell seine Stellung erobert. Das uns vorliegende Material, bei dessen Auswahl wir mit immer grösserer Sorgfalt zu Werke gehen, erlaubt uns das Versprechen eines steten Fortschrittes, sowohl in den Gegenständen selber, als wie in der Technik der Darstellung. Der dritte Jahrgang wird davon Zeugniss geben.

Das Magazin für die Literatur des Auslandes sagt über das „Kunsthandwerk":

„Wer sich der im vorigen Herbste in Berlin vorübergehend ausgestellten „Sammlung von Berliner Schätzen im Zeughause erinnert, und dabei erwägt, „dass Berlin keineswegs eine reiche Stadt und namentlich nicht von grosser „historischer Vergangenheit ist, wer etwas tiefer hat in die Schätze anderer „Gegenden, in denen Reichthum und hohe Cultur weit älter sind, als in der „Mark Brandenburg, geblickt, — wir erinnern nur an Danzig und Marienburg, „Lübeck, Lüneburg, Hildesheim, Braunschweig, Köln und Aachen unter den „Städten Norddeutschlands, der süddeutschen Herrlichkeiten in München, „Nürnberg, Regensburg, Würzburg, Rothenburg, Stuttgart, Strassburg, Basel „und zahlloser anderer Städte nicht zu gedenken, — der wird ermessen, dass „hier ein im höchsten Sinne volkswirthschaftliches und zugleich erhebend „patriotisches Unternehmen eingeleitet ist. Aus geringen Stoffen durch „die Form hohe Werthe zu machen, edle Stoffe so zu gestalten, „dass nicht allein der materielle, sondern auch der durch die „Form gegebene Inhalt ein dauernder sein kann und muss, das „heisst das Volk und sein Handwerk bereichern; alte Kunst„schätze aus der historischen Vergangenheit zur Hebung zu „bringen, aus den Ueberbleibseln des alltäglichen Lebens und „der höchsten Erhebung vergangener Kunst zu lesen, was in „Geist und Gemüth unserer Vorfahren Anregendes entsprang „und was von kunstfertiger Hand für die Zukunft aufgehoben „wurde, das heisst den geheimen Sinn vergangener Jahrhunderte „erschliessen, um in das Herz unserer zwar längst begrabenen, „uns aber nicht abgestorbenen Ahnen zu schauen."

Der erste und zweite Jahrgang zum Preise von 30 Mark für elegant gebundene Exemplare, die sich auch vortrefflich zu einem gehaltvollen Festgeschenk eignen, sind in jeder Buchhandlung zu haben. Wie viel schneller wird die Hebung des Kunstgewerbes fortschreiten, wenn wir auf den Familientischen statt geschmackloser Modejournale öfter diesem Werke begegnen, das sich bemüht, den guten Geschmack wieder zu beleben und das Auge an künstlerische Formen zu gewöhnen.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Soeben erschien:

Atlas der Culturgeschichte.

Von

Dr. A. von Eye.

55 Tafeln in Stahlstich nebst erläuterndem Texte.

Quer Folio. Geh. 15 Mark. Geb. 19 Mark.

Auf 55 Foliotafeln, von denen 4 der vorgeschichtlichen Periode, 25 dem Alterthum, 26 dem Mittelalter und der Neuzeit gewidmet sind, führt dieses Werk die Entwickelung der Cultur bei den verschiedenen Völkern in anschaulichen, charakteristischen und aufs sorgfältigste in Stahl gestochenen Bildern vor. Die Darstellungen sind so zahlreich und die Gegenstände so gut gewählt und geordnet, daß der Atlas eine ganze Bibliothek kostspieliger Kupferwerke zu ersetzen vermag. Durch den beigegebenen Text werden sämmtliche Figuren erläutert und in den Zusammenhang der culturgeschichtlichen Entwickelung eingefügt.

Das Werk reiht sich den beliebten Separat-Ausgaben aus der zweiten Auflage des Bilder-Atlas an.

Großh. Badische Kunstschule zu Karlsruhe.

Der Unterricht umfaßt: 1) **Antikenklasse**: Zeichnen nach dem Runden Büsten, Statuen, Anatomie, Proportionslehre, Perspective und Schattenlehre. 2) **Malklassen**: Zeichnen und Malen nach dem lebenden Modell, Actmodellzeichnen. (Die eine Malklasse leitet Professor F. Keller, die andere Professor E. Hildebrand.) 3) **Fachschulen**: Bildhauerei, Historien-, Genre-, Landschafts- und Marine-Malerei, Aetzen, Radiren.

Director: Professor **W. Riefstahl**, Genre- und Landschaftsmaler.

De Coudres, L., Professor, Historienmaler.
Gude, H., Professor, Landschafts- und Marinemaler.
Hildebrand, E., Professor, Historienmaler.
Keller, F., Professor, Historienmaler.
Steinhäuser, C., Professor, Bildhauer.
Tenner, Ed., Inspector, Landschaftsmaler.
Willmann, E., Professor, Kupferstecher.

Soeben erschien bei **S. Hirzel** in Leipzig:

Geschichte
der
Altniederländischen Malerei
von
J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle.

Deutsche Original-Ausgabe
bearbeitet von
Anton Springer.
Mit 7 Tafeln.
gr. 8. Preis: 15 M.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

Der
Leipziger Baumeister
Hieronymus Lotter.
Ein Beitrag
zur Geschichte Leipzigs und der deutschen Renaissance.
Von
Dr. G. Wustmann.
Mit Holzschnitten. gr. Lex. 8.
Preis 3 Mark.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

12. November

Nr. 5.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Holländische Kunstzustände.

III.

„Sucht man nach einem Wort, um den Zustand zu bezeichnen, in welchem sich unsere Kunst- und Geschichtsdenkmäler befinden, so weiß ich nur eines: elend!" Es giebt wohl Ausnahmen; Haarlem hat durch Stiftung des Museums, in welchem die Werke des unsterblichen Frans Hals versammelt sind, uns zu aufrichtigem Dank verpflichtet; es schien die Kunst heben zu wollen; und doch, dasselbe Haarlem hat sich selbst Lügen gestraft und seinen vermeintlichen Ruhm unter den Trümmern der niedergerissenen Holzpoort begraben. In Leiden wollte eine Versammlung zur Beschützung der Kunstwerke zunächst den schönen Saal des Rathhauses zum Museum einrichten, und mit knapper Noth nur wurde derselbe vor Modernisirung und Beraubung seines prächtigsten Schmuckes bewahrt!

Anstatt die Riesenarbeit zu unternehmen, alle Beispiele von Vandalismus zu sammeln, welche man sich in den letzten Jahren in Holland hat zu Schulden kommen lassen, halten wir uns nur bei einigen auf. Dahin gehören zwei von Staatswegen absichtlich zerstörte Gebäude; erstens der Pulverthurm zu Wijck-Maastricht, welcher dem Privatgeschmack des Dekans der St. Martinskirche zulieb abgebrochen wurde, trotzdem es ein merkwürdiges, malerisch gelegenes, gut erhaltenes Gebäude vom Jahre 1204 war; der Dekan hatte auf die Gefahr hingewiesen, welche durch das Schießpulver seine Kirche bedrohe, und das Pulver wurde entfernt; das Gebäude wurde Domäneneigenthum und bei der Schleifung der Festung mit zerstört, seine Trümmer in die Maas geworfen, trotzdem daß es nicht zur Festung gehörte und daß sogar die Mitglieder der Akademie eifrigst Protest dagegen erhoben hatten. Als ein Kammermitglied an die Regierung dieses Vorfalls wegen appellirte, entschuldigte sich dieselbe mit Hilfe einer vollständigen Verdrehung der Fakta, welcher der Appellirende aus Mangel an Kenntniß der lokalen Verhältnisse nicht widersprechen konnte. In ähnlicher Weise wurde zweitens die Akerpoort zu Wijk-Maastricht geschleift, und auch hiergegen hatte sich die Akademie vergeblich gewehrt.

Mit der absichtlichen Zerstörung von alten Bauten geht die Verwahrlosung Hand in Hand, „und wenn der Zahn der Zeit nicht rasch genug nagt, hilft schon irgend ein Händchen mit, um die Zerstörung zu befördern." Namentlich auf die Stadtthore ist es abgesehen; sie stehen dem Verkehr im Wege — „natürlich, sagt Herr de Stuers, denn das thun alle Stadtthore, man pflegte stets diese Bauwerke mitten auf den Weg zu stellen"; man zerstört sie, angeblich um den Zugang zur Stadt zu erweitern und in Wirklichkeit an ihrer Stelle „vier formlose eiserne Gaslaternen zu stellen." Man zerstörte die Thore von Leiden, Haarlem, Delft, Utrecht ꝛc. und darunter leider die Katharinenpoort daselbst, „ein wenig bekanntes Meisterwerk des Malers Paul Morelse." Und der Staat thut gar nichts zur Unterhaltung von Bauwerken, welche nicht eine direkte Rente abwerfen. Charakteristisch dafür ist die Geschichte der Gefangenenpoort zu s'Gravenhage. Für die Schleifung derselben erhoben sich Stimmen und sagten, daß sie unangenehme Erinnerungen erwecke, sie sei ein Verkehrshinderniß, sie habe keinen Kunstwerth. Dagegen sagt unser Autor, der erste Grund, welcher für ihre Zerstörung erhoben werde, erinnere an das

Kind, das einen Stuhl in Stücke schlägt, weil es sich daran gestoßen hat. Da müßte in Niederland manches geschleift werden, was traurige Erinnerungen erweckt, jeder Bau, der Gefängnisse enthält, der Binnenhof im Haag &c. Und wenn man alles zerstören wollte, was den öffentlichen Verkehr hindert? Die Tuilerien sind wahrhaftig ein Verkehrshinderniß für die Pariser, der 9 Uhr Abends geschlossene Park zu Brüssel für die dortigen Einwohner, die St. Janskerk zu Herzogenbusch und ebenso eine Menge anderer Bauten. Sollen die alle geschleift werden? Und was den Kunstwerth und das häßliche Aussehen dieser Poort anbelangt, kann man von ihr, die bestimmt war, den Feind von der Bestürmung des Schlosses der holländischen Grafen abzuhalten, verlangen, daß sie lieblich erscheine, soll sie nicht viel mehr Ehrerbietung oder Furcht erwecken? „Baut man denn unsere Zuchthäuser so, daß sie zu Idyllen passen?" Wenn schon der Kunstwerth dieser Poort gering ist, so liegt eben ihre Bedeutung darin, daß sie in Holland das einzig gut erhaltene Beispiel der Einrichtung alter Kerker darbietet; sie hat einen wissenschaftlichen Werth und ist deshalb erhaltenswerth, „und unser Land ist reich genug, um auch einmal für Zwecke der Wissenschaft von Zeit zu Zeit eine Summe auszugeben." Herr de Stuers vergleicht ein prächtiges Stadtthor des Mittelalters oder der Renaissance mit dem schönem Titelblatt eines alten Buches, im Gegensatz zu unserer Zeit, welche oft genug sich begnügt, den simplen Namen eines Ortes auf ein Bahnhofgebäude zu malen als einziges Charakteristikon und Kennzeichen desselben. Das Thema wird in Herrn de Stuers' Schriften noch lange fortgesponnen, und schlagende Beispiele von der Verwahrlosung und Zerstörung von Monumenten angeführt.

Gehen wir nun zu den Museen über! Zuerst spricht unser Gewährsmann über ihre schwere Zugänglichkeit, dann über die mangelhaften Direktionen derselben. Man stellte Direktoren und Inspektoren an mit einem Jammergehalt, wie er etwa einem Portier entspricht, man gab ihnen solche Instruktionen, daß ihre Thätigkeit schließlich auf das Abstauben der Bilder reducirt wurde. Was Wunder, wenn auch der Zustand unserer Museen dem entsprechend ist? „Jeder, der nicht blind ist, muß eingestehen, daß das Trippenhuis in elendem Zustande sich befindet, und wer nicht taub ist, muß das Maaß von Schmähworten darüber seitens der Fremden für voll erachten, aber — wir bleiben ruhig und geduldig, wir sehen ohne Scham diese Zustände fortdauern." Die Direktion bestand aus vier Personen, zwei Vorständen von 72 und 83 Jahren, die nicht mehr im Stande waren, eine Treppe zu besteigen, dann zwei Inspektoren mit 900 und 1000 Gulden Gehalt, wovon sie noch ein gut Theil für den Wittwen- und Waisenfonds abliefern mußten! Und nicht anders ist's mit der Galerie im Haag. Und gar erst die Lokalitäten! Da sind die Gemälde bald der Sommersonne, bald dem Dunst und der Gluth der Oefen ausgesetzt, bald nächtlichen Frösten und den Feuchtigkeitsniederschlägen, und das Publikum begreift es nicht, „daß ohne anhaltende Sorgfalt und Aufmerksamkeit ein Bild Rembrandt's ebensogut zerstört wird, wie eine frisch angestrichene Thür oder eine fein lackirte Droschke."

Als Beispiele verdorbener Bilder finden wir die folgenden citirt: „Ein Bild von van Cuyp, von welchem die Farbe stellenweise abspringt, No. 66, ein ebensolches von van de Velde, welches schändlich gefirnißt ist, die Nachtwache endlich, welche kürzlich mit einem viel zu dicken Firniß überzogen wurde. Manche Oelgemälde sind so verwahrlost, daß sie halb geborsten aus ihrem Rahmen heraushängen. Um nicht der Uebertreibung beschuldigt zu werden, nenne ich unter anderen eines: No. 104, eine Ansicht von Nymwegen von van Goijen. Mit Hilfe einer Laterne und einer Leiter kann der neugierige Leser dies Bild im Werth von einigen Tausenden im zweiten Stock, hinter einem Gängchen rechts in der Ecke oben am Plafond finden."

„Etwa 40 Gemälde liegen auf dem Speicher des Magazins und sind dem Publikum natürlich unzugänglich. Daselbst werden wohl auch die 40 geschenkten Bilder von Liotard placirt werden. Welche Ermuthigung für edle Geber!" „O, wenn es gälte, 10,000 Pakete Javakaffee von dem Verderben auf einem Speicher zu retten, wie würden die Amsterdamer sich sputen, um eine Kaffeebohnenversorgungsagitation in's Werk zu setzen!"

Besser sieht es mit der Galerie im Haag aus, doch auch hier fehlt Raum und Licht. „Allererbärmlichst ist die Kunstkammer, welche im unteren Stock dem Verderben anheimgegeben ist. Nicht ein Fremder, der uns nicht darüber verhöhnt. Nur der Eingeborene bleibt da seit 50 Jahren gelassen. Hätte Gott dem Noah, als er ihm befahl, von jedem Geschöpf zwei Stück auszuwählen, die Zeit nicht gelassen, diese Auserwählten zu ordnen und zu rangiren, so wäre meines Erachtens ein solches Durcheinander zu Stande gekommen, mit dem allein diese Sammlung sich einigermaßen vergleichen läßt." Und erst der Katalog, der ganz diesem Wirrwarr entspricht. Da steht ein Unsinn beisammen, wie er für die Fliegenden Blätter paßt. „Modèle du couteau avec lequel Ankerström a assassiné Gustave III, roi de Suède." Er starb ja an einer Kugelwunde! Und so geht es fort, unzählige Beispiele werden noch angeführt, um an alle Schäden zu erinnern, „und", ruft Herr de Stuers aus, „wenn wir die Zustände unserer Museen erwägen, schreien uns denn nicht die Geister eines Rembrandt, Frans Hals und der gesammten ruhmreichen Niederländer Schule in die Ohren, daß wir

nicht werth sind, solche Genien die Unseren nennen zu dürfen?"

Man kommt in Versuchung, die Schriften unseres Autors vollständig zu übersetzen, so interessant sind sie; doch Auszüge werden hier genügen. Man spricht zwar schon seit Jahren von einem neuen Museum, und einmal kam der große Saal des Binnenhofs im Haag dafür in Vorschlag, ein andermal sogar das muidener Schloß; letzteres zum Museum einrichten, das würde etwa so viel heißen, als wenn man das grüne Gewölbe auf den Sonnenstein bei Pirna verlegen wollte, oder besser, nach Schloß Wesenstein, einem recht weit von der Bahn entfernt liegenden Lokal. Und der Minister ignorirte nicht einmal solche Vorschläge, sondern gab sich Mühe, das Unpraktische derselben zu beweisen.

Um ein Beispiel zu citiren, wie die Regierung die Museen ausstattet, möge der Pavillon in Haarlem genannt sein; für diese Galerie waren 3500 Gulden jährlich ausgeworfen; davon sollten 1000 für Neuankäufe verwendet werden. Jahre lang war nichts gekauft worden, was Wunder, wenn ein Antrag eines Kammermitgliedes, diese 1000 Gulden zu streichen, angenommen wurde; und die Regierung wollte nicht hinter der Kammer bleiben, sie strich auch die 500 Gulden, welche für Heizung und Reinigung des Lokals, für Nägel und Seile bestimmt waren. Ein andermal wurde der Zuschuß für die königliche Akademie der bildenden Künste von 18,800 auf 4400 Gulden reduzirt. Man blieb stets bei der Meinung, „die Kunst habe von Rechtswegen keinen Anspruch auf Staatsunterstützung, und das Genie wisse sich selbst seine Wege zu bahnen", und Minister Thorbecke ging in seiner Furcht vor Ausbeutung des Staatsschatzes soweit, daß er nach Ankauf von Bildern für 6000 Gulden schon glaubte, den Spekulationsgeist erweckt und den Künstlern eine glänzende Karriere eröffnet zu haben.

Was nun an Kunstschätzen und Monumenten zu Grunde geht, verdorben und verwahrlost wird, welche als Eigenthum von Gemeinden von diesen erhalten werden sollen, das geht über alle Begriffe. Da werden prächtige Kanzeln und Chorabschlüsse aus Eichenholz fingersdick mit ockergelber Farbe überschmiert, elegante Steinbildhauerarbeiten weggehauen und moderne Schnörkel in Portlandcement an ihre Stelle gesetzt, Fenstermaaßwerke durch Holzpfosten ersetzt, schöne Grabplatten zerschlagen und die Stücke zum Pflastern von Kirchen verwendet 2c. 2c. Die Kirchen und Stadthäuser werden meist nur durch Maurermeister und Zimmerleute restaurirt, welche als Stadtarchitekten fungiren. Herr de Stuers sagt mit Recht, da solle man doch einmal nach Belgien blicken, was dort seit 30 Jahren geschehen ist, man solle das eigene Vaterland studiren, und sehen, wie da im 15. und 16. Jahrhundert im kleinsten Städtchen der Kunstsinn und die Geschicklichkeit seiner Bewohner sich bethätigte. Bei solchen Verhältnissen wurde natürlich unendlich vieles in's Ausland verschleppt. „Ich sende morgen 800 Kilo Alterthümer nach Paris", so kann man von Zeit zu Zeit die Kaufleute reden hören. Gobelins, Chorlettner, Reliquienschreine, Schnitzereien aller Art, Gemälde, Glasmalereien wurden verkauft, und in Zutphen hat man das prächtige bronzene Taufbecken herumgedreht, damit nicht die Lücken der gestohlenen Figuren in die Augen fallen, und so fort.

Die Folgen dieser allgemeinen Vernachlässigung der Kunst äußern sich sehr auffallend auf dem Gebiet der Kunstindustrie, das hat auf's schlagendste die Wiener Weltausstellung gezeigt. Holland war nicht blos hinter anderen Ländern auf diesem Gebiete zurück, es wußte nicht einmal seine Sachen geschmackvoll aufzustellen.

Freilich fehlt es im Lande auch allgemein an dem mächtigsten Hebel der Kunstblüthe, an gutem Zeichenunterricht. Entweder ermüdet man die jungen Leute in der Zeichenschule mit ewigem Kopiren nichtssagender Vorbilder oder man giebt „Kindern von 10—12 Jahren aus dem Handwerkerstande Lithographieen zu facsimiliren, die amerikanische Landschaften, afrikanische Negerköpfe oder Pariser cocotte-tronies vorstellen. Wäre es nicht besser, sie einen Tischfuß nach der Natur zeichnen zu lehren?"

Herr de Stuers machte Vorschläge zur Besserung aller dieser Verhältnisse und sagt, würde von den sieben Millionen Staatsüberschuß von 1874 „eine Million Apollo in den Schooß geworfen, der Finanzminister würde nach einiger Aufregung wahrlich sehen, daß er immer noch fortleben kann, und Niederland würde wieder das Recht erhalten, das Haupt hoch zu tragen." Er sagt ferner „die Regierung hat sich zu entscheiden: sind Museen nützlich und wünschenswerth oder nicht; im ersten Falle ist es Pflicht, sie zu unterhalten und zu hegen und pflegen, im anderen ist es unverantwortlich, daß man nicht schon längst die Kapitalien zu Geld gemacht hat."

Seit zwei Jahren ist in Holland sehr vieles besser geworden. Die junge Institution der „Rijksadviseurs" hat nach allen Seiten hin kräftig gewirkt. Sie haben natürlich eine Herkulesarbeit zu überwinden. Dieser Tage wurde das neue Rijksmuseum im Haag eröffnet, eine prächtige Sammlung vaterländischer Kunstwerke, der Beginn einer Vereinigung kostbarer Gegenstände der Kunstindustrie, wie wir sie seit einigen Jahren im Nationalmuseum zu München bewundern können. Wir werden darauf zurückkommen und rufen einstweilen den Stiftern des Rijksmuseum von Herzen ein Glück auf! zu.

Kunstliteratur.

Life of William Müller, a native of Bristol, England, Landscape and Figure Painter, with original Letters and an account of his travels and of his principal works. By Neall Solly. Illustrated with Photographs from paintings and sketches by the artists own hand. London, Chapman and Hall. 1875.

William Müller galt als der bedeutendste Vedutenmaler der englischen Schule. Seine Laufbahn, obwohl nur kurz, war merkwürdig genug, und seine Arbeiten in Aquarell und Oel sind im Laufe der Zeit fünf-, ja zehnfach im Werthe gestiegen. Daher hat die in dem vorliegenden Werke versuchte ausführliche Schilderung seines Lebens gewiß auf Interesse und Beifall zu rechnen.

William Müller ist zwar in England geboren, aber seine Eltern waren deutscher Abkunft. Sein Vater stammte aus Danzig. Wie erzählt wird, verlor er zur Napoleonischen Zeit so ziemlich sein ganzes Vermögen, machte sich zur Nachtzeit aus dem Staube und suchte in England eine Zufluchtsstätte. Er fand sie in der alten Stadt Bristol, wo er sich durch Fähigkeit, Fleiß und ehrbaren Lebenswandel eine gesicherte Lebensstellung zu schaffen wußte und mit dem Amte eines Kurators des philosophisch-wissenschaftlichen Instituts der Stadt betraut wurde. Der Erziehung des Sohnes widmete er freilich wenig Sorgfalt; dieser hat seine Ausbildung als Maler fast einzig der Natur zu verdanken. Schon im vierten Jahre begann er seine Zeichenstudien, und von frühester Jugend an pflegte er die empfangenen Eindrücke mit der Feder festzuhalten. Eifrig, rastlos und voll kühnen Strebens zog er mit knappen Geldmitteln hinaus in die Welt, zunächst nach Antwerpen, dann den Rhein hinauf nach der Schweiz und Italien und weiter endlich nach Aegypten und Kleinasien. Mit dem Ranzen auf dem Rücken zog er seine Straße und sah sich dabei Raubanfällen und anderen Fährlichkeiten ausgesetzt; in Aegypten soll er mit nur wenigen Groschen seinen täglichen Unterhalt bestritten und sein Leben unter harten Entbehrungen gefristet haben. Leider war die Laufbahn des unternehmenden Künstlers ebenso kurz wie abenteuerlich. Mit Studien und Skizzen beladen, die er meisterhaft in freier Luft zu Papier gebracht, kam er aus dem Orient zurück, und seine Freunde knüpften daran die sanguinischsten Hoffnungen auf Lohn und Ruhm. In wenigen Monaten aber erlag Müller einer schweren Krankheit, die ihn ergriffen, und starb 1845, erst 33 Jahre alt. Seine Palette hatte er noch am Morgen seines Todestages mit frischen Farben versehen. Die Romantik seines Lebens mag nicht wenig dazu beigetragen haben, daß seine Skizzen und Gemälde so hoch im Preise stiegen, daß sie für die Ueberlebenden ein Vermögen darstellten.

Nach der Natur zu zeichnen und zu malen, ist seit geraumer Zeit in steigendem Maße bei den englischen Künstlern Sitte geworden, und wie in anderen Ländern sind der Methoden viele. So haben in den letzten Jahren gewisse Maler, die man sonderbarer Weise als Prae-Raffaeliten bezeichnet, ihre Zelte in Wales und anderen Lieblings-Gegenden aufgeschlagen, bleiben dort monatelang an einem Orte, um die Ansicht eines Berges, eines Baumes oder Felsens facsimile wiederzugeben. Diese Künstler malen in der That ihre Bilder völlig im Freien und lassen der Atelier-Arbeit nichts mehr zu thun übrig. Aber diese schwierige Art zu arbeiten ist denn doch zu ermüdend und langwierig, so daß man allmählich davon zurückkommt. William Müller schlug den entgegengesetzten Weg ein. Er versah sich mit Kartonbogen von rauher Oberfläche und großer Saugfähigkeit, mitunter etwas getont, um den Gegenstand schneller in seiner Tiefe und Breite skizziren zu können. Sodann führte er einen Bleistift mit sich, mit dem er leicht und sicher die Umrisse der Hauptform der Landschaft fixirte. Er war auch mit einem Borstpinsel für breite Massen und mit kleineren Spitzpinseln für Details ausgerüstet. Sodann führte er eine Büchse mit trockenen, nur für den unmittelbaren Gebrauch angefeuchteten Farben mit sich, dazu ein kleines Fläschchen mit opakem Weiß, um damit schließlich die Lichter noch etwas aufzuhöhen.

Der Grundsatz seiner Malweise war: „Halte auf trockene Farben, vermeide undurchsichtiges Weiß, sorge für Durchsichtigkeit der Schatten und benutze für die Lichter den weißen Grund des Papiers." Es erhellt daraus, daß William Müller sich an das ursprüngliche System der Aquarellmalerei in England hielt, daß er in seiner Vorliebe für durchsichtige Lasuren im geraden Gegensatze zu der neuen Praxis stand, die mit ihrem schweren, massigen Auftrag undurchsichtiger Farben der Oel- und Temperamalerei nahe kommt. Wahrhaft erstaunenswerth ist die Schnelligkeit, mit welcher der Künstler die große Zahl seiner Werke bei so kurzer Lebenszeit geschaffen haben muß. In England wie in Aegypten und Kleinasien pflegte er sich zum Malen niederzusetzen, und zwei, höchstens vier Stunden brauchte er zur Ausführung einer der Skizzen, die ihm den Ruf des größten englischen Vedutenmalers eingetragen haben. Er arbeitete mit einem Feuereifer, der bis zur Leidenschaft ging, ein wahrer Fanatiker seiner Kunst. Niemals änderte er etwas an seinen Skizzen, da er einen Gegenstand stets voll, mit ganzer Hingebung ergriff. „Er warf seine Seele auf das Papier", und die Seele war es, die der Materie Werth und Bedeutung gab. Obwohl kein Philosoph, ging er in seinen Naturstudien durchaus analytisch zu Wege; sein Ziel war, das la

tente Gemälde zu suchen und hervorzuzaubern, und zu diesem Ende ließ er die breiten Massen der Landschaft stehen und opferte das nebensächliche Detail der charakteristischen Wesenheit. Man sieht, daß seine Grundsätze dieselben waren, denen auch die alten Meister wie Poussin folgten.

William Müller blieb ein armer Teufel und starb, ehe die Royal Academy Notiz von ihm genommen hatte. Erst nach seinem Tode kam er zu Ruf und Ansehen, wovon die enorme Preissteigerung seiner Gemälde Zeugniß ablegt. Bilder, für die er nur 5 £ erhielt, sind jüngst mit 200 oder 300 £ bezahlt worden. Die „Schachspieler“, die zu den glänzendsten Leistungen der englischen Schule zählen, wurden in wenigen Tagen zusammen gemalt und von der Staffelei weg für 25 £ verkauft. Neuerdings erzielte das Bild den kolossalen Preis von 4000 £. In England wie in anderen Ländern pflegen so hohe Preise erst einzutreten, wenn es für den Künstler zu spät ist, davon zu profitiren. Es ist begreiflich, daß solch' hohe Werthschätzung zu Fälschungen verführt. Ein Plagiat des berühmten „Sklavenmarktes“ fand selbst in die Royal Academy Eingang und wurde als ein echtes Gemälde ausgestellt. Der Meister war ein so eigenartiges Talent, daß es für ihn schwer war, Schüler heranzubilden; er steht allein, ohne Nachfolger.

Sein Stil hatte sich aus dem Studium der Natur unter der Führung der alten Meister entwickelt, sein Kolorit sowohl wie seine Linienführung sind mitunter ganz venetianisch und erinnern an Tizian, mehr noch an Tintoretto. Unter den modernen Malern stehen Bonington Decamps und Fromentin dem Meister am nächsten.

J. Beavington Atkinson.

Nekrologe.

Theodor Bruni, früher Direktor der Akademie der schönen Künste von St. Petersburg und seit 1866 Direktor der Mosaik-Schule daselbst, ist im Alter von 75 Jahren gestorben. Einige seiner bedeutendsten Gemälde sind: Der Tod der Kleopatra, Kopien nach den Fresken von Raffael, Jesus im Garten von Gethsemane (jetzt in der Ermitage) und die Aufrichtung der ehernen Schlange: letzteres ein Bild, welches viel von sich reden machte. (Academy.)

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Aus dem königl. preuß. Fonds für Kunstzwecke sind nach einer Mittheilung des Reichsanzeigers dieses Jahr folgende Ankäufe für die Nationalgalerie in Berlin gemacht: „Jung-Deutschland“, Gemälde von Karl Hertel in Düsseldorf; „Der Wittwer“, Gemälde von Otto Günther zu Weimar; „Auf der Viehweide“, Gemälde von Wilhelm Kühling in Berlin; „Hirschjagd aus der Zeit Ludwig's XV.“, Gemälde von M. Gierymski; „Die Rose“, Gemälde von Moritz von Schwind; „Kaiser Nikolaus von Rußland“, Oelskizze von Krüger; „Tanzender Satyr“ und „Tanzende Bacchantin“, Bronzestatuetten von Karl Echtermeyer in Dresden. — Ferner sind folgende Aufträge ertheilt worden: an den Historienmaler Emil v. Hünten zu Düsseldorf zur Ausführung eines größeren Oelgemäldes „Angriff der französischen Kürassier-Division Bonnemains auf Elsaßhausen am 6. August 1870“; an den Bildhauer Professor Reinhold Begas in Berlin zur Ausführung seines auf der letzten akademischen Ausstellung befindlich gewesenen Gypsmodells „Merkur und Psyche“ in Marmor. Angekauft ist ferner die Marmorgruppe von Professor Schulz in Berlin „Mutterliebe“. Außerdem sind aus dem Fonds für Kunstzwecke die Mittel bewilligt worden: zur Ausschmückung des Treppenhauses im Berliner Universitäts-Bibliotheksgebäude mit Gemälden durch den Historienmaler Knille. Zuschüsse sind gewährt: zur Vollendung der für Düsseldorf bestimmten Statue Peters von Cornelius von Donndorf; zum Ankauf eines Bildes „Landgraf Philipp der Großmüthige im Gespräche mit den Reformatoren“ von dem Hofmaler Noak in Darmstadt zur Ausschmückung des Rittersaales im Marburger Schlosse; zur Vollendung des Kupferstichs nach Paolo Veronese's „Hochzeit zu Cana“ von Joseph Kohlschein in Düsseldorf, sowie zur Ausführung eines Stiches nach Raffael's „Sixtinischer Madonna“ durch Professor Mandel in Berlin. Von den früher in Bestellung gegebenen Werken sind nunmehr vollendet: die „Bronzegruppe einer verwundeten Löwin“ von W. Wolff in Berlin und das Gemälde von Prof. Schrader „Burggraf Friedrich von Hohenzollern nimmt die Erbhuldigung der Städte Berlin und Köln entgegen“, welches der Nationalgalerie einverleibt worden ist, sowie die Kupferstiche von Barthelmeß nach dem Vautier'schen Gemälde „Der Leichenschmaus“, von Trossin nach dem Murillo'schen Gemälde „Die Vision des heiligen Antonius von Padua“, und von Eilers nach dem „Zinsgroschen“ von Tizian.

Die an der Münchener Kunstgewerbeschule und Frauenkunstschule eröffnete Stelle eines Professors für Kunstgeschichte und Stillehre ist dem Privatdocenten für Kunstgeschichte am Polytechnikum in Stuttgart und Assistenten der k. Kunstanstalt dortselbst, Dr. P. F. Krell verliehen worden. — Die erstgenannte Schule hat mit Beginn dieses Winterhalbjahrs ihr neues Lokal, das Gebäude der vormaligen k. Glasmal-Anstalt an der Louisenstraße wenigstens theilweise bezogen. Ein Theil der Schule bleibt bis zur Vollendung der nöthigen Bauarbeiten im alten Lokale zurück.

Preisvertheilung und Konkurrenzen.

Preisvertheilung der belgischen Kunstakademie. In der am 29. September stattgehabten öffentlichen Sitzung der „Classe des Beaux-Arts“ der Akademie zu Brüssel hat der Schriftsteller Karl Marchal für seine Bearbeitung des Thema's für die literarische Konkurrenz: „Geschichte der Skulptur in Belgien im 17. und 18. Jahrhundert“ den Preis erhalten. Ebenso wurde dem Stempelschneider Karl Wiener für die beste, seit 1872 in Belgien ausgeführte Medaille, und dem Bildhauer Julius Dillens für seine „Figürliche Darstellung der Gartenku[illegible]“ der Preis zuerkannt. Bei der großen Konkurrenz für Architektur trugen J. B. de Coster den ersten, Allard und Van Rysselberg gemeinschaftlich den zweiten Preis als Sieger davon.

Die Deutsche Goethe-Stiftung in Weimar hat in Ausführung eines Beschlusses der General-Versammlung einen Ehrenpreis von dreitausend Mark für ein Werk der Landschaftsmalerei ausgeschrieben und ladet die deutschen Künstler zur Preisbewerbung ein. Die für die Preisbewerbung bestimmten Arbeiten sind bis zum 1. Juli 1877 an den Vorstand unter der Adresse des „Großherzoglichen Museums zu Weimar“ frachtfrei einzusenden.

Personalnachrichten.

Professor Ernst Hildebrand in Berlin hat einen Ruf als Lehrer an die Kunstschule in Karlsruhe erhalten und angenommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** In der Permanenten Kunstausstellung von Bismeyer und Kraus gab es kürzlich einige höchst bedeutsame neue Werke. Dahin rechnen wir zunächst ein treffliches Genrebild von Vautier, das uns wie eine reizende Schwarzwälder Dorfgeschichte anmuthete. Im Garten eines Wirthshauses ist Musik und Tanz. Zwei hübsche junge Mädchen kommen des Weges, der daran vorbeiführt. Ein

keder Bauernbursche tritt zu ihnen heraus und fordert die Eine zum Tanz auf. Fragend blickt dieselbe ihre Schwester an, welche traurig die Augen niederschlagt. Die drei Figuren sind meisterhaft charakterisirt. Der junge Landmann brennt vor Verlangen, das holde Mädchen zum Reigen zu führen, und wenn dasselbe auch ganz diese Empfindung theilt, so thut es ihr doch wehe, die Schwester allein stehen zu lassen, der vielleicht der Jüngling nicht gleichgültig ist. Es ist echte, ungesuchte Poesie in dem Bilde, welches sich neben der feinen Individualisirung noch durch die bekannte treffliche Zeichnung und Durchführung auszeichnet, die wir stets bei Vautier finden. Die Färbung ist ebenfalls wieder von bescheidener Anspruchlosigkeit. Ein anderes hervorragendes Gemälde ist das Kirchen Interieur aus Brugge von A. Wylie, dem hochbegabten russischen Maler, der hier lebt und auch schon mehrere vorzügliche Aquarelle ausgestellt hat Das einfache Architekturbild mit seiner charakteristischen Staffage ist meisterhaft behandelt und ausgeführt und gehört zu den besten Werken dieses Genres, die wir kennen. Eine überaus rühmenswerthe Landschaft von C. F. Lessing reihen wir hier mit gleicher Bewunderung an. Wohnt der treffliche Meister auch seit einer Reihe von Jahren in Karlsruhe, so nennen wir ihn doch noch immer mit Stolz den Unsern, da sein Einfluß auf die Entwickelung der Düsseldorfer Schule von der nachhaltigsten und segensreichsten Wirkung gewesen ist. Das neue Bild, eine große Gewitterlandschaft im Charakter der Eifel, zeigt nicht nur keine Abnahme seiner Schöpferkraft, wie sie sonst wohl bei alternden Künstlern einzutreten pflegt, sondern wir glauben in koloristischer Beziehung eher noch einen Fortschritt zu entdecken, der dem imposanten Werk zu erhöhtem Vortheil gereicht. Wie matt und dürftig erscheinen gegen dieses großartig aufgefaßte, stilvoll komponirte und schon gezeichnete Bild doch die meisten Arbeiten unserer modernen Realisten, die Zeichnung und Ausführung für überflüssige Dinge zu halten scheinen! Ein sehr lobenswerthes männliches Bildniß von Grundmann wollen wir noch anerkennend namhaft machen, wogegen wir in einem Genrebild von Raudnitz leider keinen Fortschritt zu finden vermögen. Ein norwegischer Brautzug von B. Nordenberg war hübsch komponirt und in der bekannten, etwas konventionellen Weise des fleißigen Künstlers gemalt. Max Volkhardt brachte einen Kriegsrath aus dem 17. Jahrhundert zur Darstellung und offenbarte darin auf's Neue sein großes koloristisches Talent. Die Beleuchtung war für ruhiges Tageslicht viel leicht allzu grell, jedenfalls aber wird das Bild durch seine brillante Farbe auf allen Ausstellungen Beachtung erregen. Eine Dragoner-Vedette von Emil Hünten reihte sich den verdienstvollen frühern Arbeiten dieses Künstlers würdig an. Das Gleiche gilt von den Landschaften von Fahrbach, Willroider, Lantow u. A. Ganz besonderes Interesse erweckte der große Plan des neuen Akademie Gebäudes, welches gegenwärtig am Sicherheitshafen erbaut wird, von H. Riffarth. Derselbe zeichnet sich durch künstlerischen Geschmack, geschickte Anordnung und Gliederung, so wie verständige Berücksichtigung des Zweckes höchst vortheilhaft aus und verspricht in der Ausführung eine Zierde unserer Stadt zu werden. Auch ein früherer Plan von Riffarth zur Wiederherstellung des abgebrannten Akademiegebäudes, die lange Zeit beabsichtigt war, aber glücklicherweise unterblieben ist, verdient die vollste Anerkennung, indem der treffliche Architekt auch hier es verstanden hat, unter den gegebenen Verhältnissen das Mögliche zu erreichen. Wir bedauern die viele Zeit und Mühe, die derselbe dieser nutzlos gewordenen Arbeit hat opfern müssen, und hoffen, daß ihn ein schönes Gelingen seines jetzt kräftig in Angriff genommenen Werkes reichlich dafür entschädigen möge! — In der Ausstellung von Ed. Schulte ist zunächst ein vorzügliches Genrebild von Fagerlin hervorzuheben, welches „Der abgewiesene Freier" betitelt war. Ungemein fein und scharf charakterisirt, trefflich gezeichnet und gemalt und von einer wahrhaft bewunderungswürdigen Durchführung, wußte dieses kleine Gemälde die allseitigste Anerkennung zu erringen. Es versetzt uns wieder, wie alle Werke Fagerlin's, an die holländische Küste, und wußte einem oft behandelten Gegenstand durch die individuelle Auffassung anziehende Seiten abzugewinnen. Mehrere kleine Marinen von Andreas Achenbach zeichneten sich durch Feinheit der Stimmung und meisterhafte Behandlung in hohem Grade aus. Eine kleine italienische Landschaft von Albert Flamm fesselte durch die wirkungsvolle Wiedergabe der Abendsonnenbeleuchtung, die dem Ganzen eine poetische Stimmung verlieh. Adolf Northen stellte nach längerer Zeit einmal wieder zwei Schlachtenbilder aus, welche wie immer höchst lebendig komponirt waren. Das eine schilderte den Angriff des preußischen 16. Ulanen-Regiments auf ein französisches Quarré bei Vionville, den 16. Aug. 1870, und das andere eine Episode aus dem Kampf der preußischen Garde-Infanterie bei Königgrätz. Ließe die malerische Technik bei Northen nicht so Vieles zu wünschen, so würden seine kühn und wirkungsvoll entworfenen Darstellungen eine viel günstigere Aufnahme finden. Besonders macht sich dieser Mangel bei kleineren Gemälden geltend, während seine ausgezeichneten Waterloo-Bilder, die er vor einigen Jahren für den König von Hannover auszuführen hatte, weniger dadurch beeinträchtigt erschienen. Zwei kleine Genrebilder von A. Siegert erfreuten durch die Feinheit der Beobachtung und die gediegene Durchbildung, sowie einen gemüthlich humoristischen Zug, und ein größeres Genrebild von Wagner „Familienglück" fesselte ebenfalls die Aufmerksamkeit und gefiel uns weit besser als frühere Werke dieses Künstlers. Ebenso schienen uns zwei Bildnisse von Otto Rethel besonders gelungen zu sein, denen wir noch ein männliches Porträt von J. Röting und einen lieblichen Kinderkopf von Sinkel lobend anreihen wollen. Auch Landschaften von Jungheim, Robert Schulze, F. W. Schreiner und mehreren Anderen verdienten anerkennende Beachtung.

△ **Münchener Kunstverein.** In einer Zeit, in der die Reklame auch auf dem Gebiete der Kunst so schwunghaft getrieben wird, mag man wohl Anpreisungen von Kunstwerken, die mitunter noch kaum recht in Angriff genommen sind, mit angemessener Vorsicht aufnehmen dürfen. Namentlich wir Münchener, denen ein Berichterstatter der Augsburger Abendzeitung schon manchen Streich gespielt. Der wußte unter Anderem kürzlich auch von einem in kolossalen Dimensionen gehaltenen Genrebilde: „Das häusliche Glück" von Bruno Piglheim zu erzählen, das nach seinen Worten für ein Meisterwerk ersten Ranges zu halten wäre. Ich muß gestehen, der Name des Künstlers war mir vollständig unbekannt, und ich verifizirte ihn erst aus dem Namensverzeichniß der Mitglieder des hiesigen Kunstvereins. Deshalb und aus anderen Gründen unterließ ich es, den Künstler in seinem Atelier aufzusuchen und beschloß abzuwarten, daß er sein Werk öffentlich ausstelle. Nun dieß geschehen, konstatire ich mit lebhafter Befriedigung, daß all' das Lob, das die Augsburger Abendzeitung dem Bilde gezollt, ein wohlverdientes ist. Piglheim zeigt uns in beinahe lebensgroßen Figuren ein glückstrahlendes Ehepaar von seinen blühenden Kindern und noch in den besten Jahren stehenden Eltern umgeben, nicht minder auch von zahlreicher Dienerschaft. Der Eindruck des Behagens wird noch durch den reichen architektonischen Hintergrund erhöht, an den sich stattliche Park- und Garten-Anlagen anschließen. Und dieses ebenso verständig zurechtgelegte wie glücklich gewählte Material hat der junge Künstler in einer Weise behandelt, welche lebhaft an die breite, sichere und glänzende Pinselführung eines Frans Hals erinnert. Wie ich höre, geht das prächtige Bild nach Hamburg, wo es im Treppenhause einer reichen Villa einen angemessenen Platz finden wird. Mit Piglheim aber ist eine junge Kraft in die Arena getreten, die wohl noch manchen schönen Sieg erringen wird. Der treffliche Franz Defregger hat seit seinem berühmten „Letzten Aufgebot" kein größeres Bild mehr gemalt, wohl aber uns mit mehreren kleineren erfreut, in welcher wir derselben Meisterschaft im Individualisiren begegneten. Möglich, daß er seine Kraft für eine größere Komposition sammelt. Aber wenn auch das nicht der Fall, jedes seiner köstlichen Bilder bleibt uns hochwillkommen. Auch sein „Naturforscher", der sich in der Hütte der schmucken Sennerin mit einem Gläschen scharfen Enzians labt, den er sich, jeder Zoll ein Pedant, selber aus der Flasche einschenkt, die er bereits in eine bedenklich wagrechte Lage bringt, läßt keinen jener Vorzüge vermissen, die wir an diesem hochbegabten Künstler zu finden gewohnt sind. Ein Genrebildchen P. Koerle's erinnert wieder an den schweren Verlust, den wir durch seinen frühen Hingang erlitten. Außer L. v. Hagn, der seit Jahren dieses Feld nicht mehr betrat, verstand es kein anderer zeitgenössischer Maler so, das innerste Wesen

des Rococo zur Darstellung zu bringen. Im Rococo ist strenge genommen alles Unnatur. Um aber sie und all' die tausend gesuchten und gemachten Gegensätze nicht blos erträglich zu machen, sondern ihnen selbst für das künstlerisch gebildete Auge einen Reiz zu verleihen, dem sich zu entziehen kaum möglich ist, dazu bedarf es einer natürlichen Grazie, welche mit ihrem lieblichen Hauche die Unnatur verklärt, die Gegensätze verbindet, der Unwahrheit den Schein der Wahrheit verleiht und in uns das überzeugende Gefühl erregt, daß alle diese Erscheinungen der unmittelbarste Ausdruck der Anschauungs und Empfindungsweise jener Zeit sind, daß sich die Menschen mit ihrem Leben und Streben, Dichten und Trachten, Lieben und Hassen, mit all' ihren Vorzügen und Schwächen darin abspiegeln. Diese Grazie aber ist nur wenigen Auserwählten verliehen gewesen, und unter diesen war Koerle. — Auch aus dem Gebiete der Plastik ist ein Objekt zu verzeichnen, das lebhaft genug an Kaulbach's bekannte kirchenpolitische Federzeichnungen erinnert. Selbst seine ergebensten Verehrer mußten zugeben, daß, was der Meister in Momenten begreiflicher Gereiztheit mit flüchtiger Hand hingeworfen, in die Welt hinauszuschicken, ein großer Mißgriff war. Ein noch weit größerer aber muß es genannt werden, wenn ein Künstler einen Gedanken, der im „Kladderatatsch" oder „Ulk" große Heiterkeit erregte, um ein paar Stunden nachher vergessen zu sein, mit den Mitteln der Plastik, der konkretesten aller Künste, zum Ausdruck bringt, wie es unser verdienstvoller Prof. Christian Roth in seiner „Brunnenskizze" gethan. Ein in München viel gelesenes Blatt beschreibt das Werk mit nachstehenden Worten: „Auf einem Postament in einer Wandnische sitzt auf morschem Thron ein alter Faun, den Hirtenstab in der Hand, und hält sich die Jupitermaske vor das Gesicht und blinzelt darunter lauernd hervor, um zu beobachten, welchen Eindruck diese Maskerade auf die Betrachtenden mache. Die Freude des alten Sünders, die sich in seiner boshaften Fratze ausspricht, kontrastirt eigenthümlich mit der edlen Zeusmaske. Den hinfälligen Thron stützt nur noch ein geflügelter Schafskopf. Die ganze Haltung dieser Hauptfigur ist lebendig und charakteristisch und giebt zumal Zeugniß von dem reichen anatomischen Wissen, durch welches sich Bildhauer Roth schon früh hervorgethan hat. Das Postament schließt das Wasserbecken in sich, welch' letzteres an eine Nische anschneidet. Diese Nische, die Außenseite eines Gefängnisses darstellend, ist ebenso originell als komisch. Aus der Oberlichtung oberhalb der Thüre drängt sich eine gefangene feiste Mönchsgestalt hervor, in deren Zügen Intoleranz und Fanatismus ausgesprochen liegt. Hier dient sie — und das ist das Beste an ihr — als Wasserspeier. Zu beiden Seiten des Wasserspeiers tragen Schnecken das Gebälk; auf ihnen sitzen Kinder. Das eine ist ein kleiner Duckmäuser, der Hut, welchen er auf dem Kopfe hat, erklärt zur Genüge, was er mit der Lichtscheere will, die er in der Hand hält. Das andere ist ein eindringlich bittendes Mädchen, das dem Beschauer den Klingelbeutel in nicht mißzuverstehender Weise entgegenhält. Ueber dem Mönche, dessen wir vorhin erwähnt, breitet eine Fledermaus die nachtgewohnten Flügel aus. Ueber all' dem aber schwebt in imposanter Ruhe der deutsche Adler, die Blitze in seinen Fängen haltend. So schließt der Gedanke ab, der das Kunstwerk in's Leben gerufen hat." Hienach mag der Leser sich sein Urtheil bilden, ob ich mit dem Künstler zu strenge in's Gericht ging.

Zeitschriften.

The Academy. No. 181. 182.
The contest of Poseidon and Athene in the western pediment of the Parthenon, von C. T. Newton. — The ruins on Jona, von H. Dryden. — Painting in America, von M. H. Heaton — Carpeaux and Albert Jacquemart, von Ph Burty. — The Dudley Gallery, von W. M. Rossetti.

L'Art. No. 43. 44.
Diaz, von J. Claretie. (Mit Abbild. und einer Autographie.) — Exposition générale des beaux-arts à Bruxelles, von Ch. Tardieu. — Le groupe de M. Aug Marc, offert au Prince Henri des Pays-Bas par le Grand-Duché de Luxembourg, von E. Véron. (Mit Abbild.) — A. Jacquemart, Nekrolog, von H. Perrier. — Suburbanum, von E. Bonnaffé. — Les images satiriques du temps de la ligue, von Champfleury. — Le plafond de la coupole du palais de la légion d'honneur, von R. Ballu. — Ch. Cambon, Nekrolog.

Journal des beaux-arts. No. 20.
Le salon de Bruxelles. — Exposition des beaux-arts à Termonde. — Franz Verhas, un artiste de neuf ans. — L'inventaire général des richesses d'art de la France. — Henri Merz, Theodore Bruni; Nekrologe.

Das Kunsthandwerk. Heft 2.
Pokal u. Geschlechterbuch mit alter Nürnberger Ciselirarbeit. — Geschliffene Gefässe aus Bergkrystall, 16. Jahrh — Tisch aus dem 16. Jahrh. — Schmiedeeisernes Gitter vom Mausoleum im St. Veitsdom in Prag, 16. Jahrh. — Bilderrahmen aus der Sammlung des Herzogs von Modena, 16. Jahrh.

Gewerbehalle. Lief. 11.
Stilistisches über Metallindustrie, von Prof. Stockbauer. — Marmorfüllungen vom Stadthause in Verona, 16. Jahrh.; Stoffmuster aus der St. Egidi-Kirche in Bartfeld. — Moderne Entwürfe: Gewehrschrank; Schrank u. Tisch für ein Verkaufsmagazin; Büffet in Eichenholz mit bemalten Füllungen; Standuhr in polirtem Kupfererz; Leuchter mit Blenden; Flacons in Gold; Schüsselbrett und Kleiderrechen; schmiedeeisernes Thürgitter.

Inserate.

AUFRUF.

Karl Schnaase's Tod hat eine der schmerzlichsten Lücken in den Kreis derer gerissen, die sich ernsthaft dem Studium der Kunst und ihrer Geschichte widmen. Was der Nestor unserer Wissenschaft uns Allen gewesen, bedarf nicht der Schilderung. Mit ihm ist ein hoher, seltner Geist, ein ausgezeichneter Forscher und Schriftsteller, ein fleckenloser Charakter zu Grabe gegangen. Sein Gedächtniss auch durch ein äusseres Zeichen der Pietät zu ehren, ist uns Allen Bedürfniss. Wir beabsichtigen daher, ihm neben Kugler im Berliner Museum eine Marmorbüste von der Hand Joseph Kopf's, der schon früher ein vorzüglich gelungenes Portraitmedaillon des Meisters schuf, aufzurichten. Die General-Direction der K. Museen zu Berlin ist unserem Ersuchen um Genehmigung dieses Planes bereitwillig entgegen gekommen, und das preussische Kultusministerium hat die Erlaubniss zur Ausführung desselben bei Sr. Majestät dem Kaiser und König erwirkt.

So richten wir denn an Kunstfreunde, Künstler und Kunstforscher die Bitte, zur Verwirklichung dieser Idee nach Kräften beizusteuern. Die E. A. Seemann'sche Verlagshandlung in Leipzig hat sich bereit erklärt, die einlaufenden Gelder zu sammeln; ausserdem wird jeder der Unterzeichneten gern Beiträge entgegen nehmen, um dieselben schliesslich der genannten Buchhandlung einzusenden. Wir hoffen zuversichtlich auf eine Betheiligung, welche von der allgemeinen Liebe und Verehrung gegen den Entschlafenen ein schönes Zeugniss ablegt.

Eduard Bendemann. O. Benndorf. R. Bergau. W. Bode. Br. Bucher. C. Bursian. M. Carrière. A. Conze. E. Dobbert. R. Dohme. O. Eisenmann. R. v. Eitelberger. A. Essenwein. Ernst Förster. Theodor Grosse. C. Grüneisen. H. Allmers. A. Hagen. Hefner von Alteneck. A. v. Heyden. W. Helbig. H. Hettner. E. His-Heusler. C. Justi. Graf Kalckreuth. R. Kekulé. G. Kinkel. C. Lemcke. J. Lessing. R. Lucae. W. Lübke. C. v. Lützow. Bruno Meyer. Julius Meyer. A. Michaelis. C. G. Pfannschmidt. F. v. Quast. R. Rahn. J. Raschdorff. Fr. Reber. W. Rossmann. G. Schäfer. G. Schilling. R. Schöne. O. v. Schorn. H. A. Springer. K. B. Stark. H. Strack. F. W. Unger. L. Urlichs. Fr. Vischer. A. Woltmann.

An Beiträgen sind bereits eingegangen: vom Städel'schen Institut in Frankfurt a. M. 50 Mk., von den Herren Dr. E. His in Basel 20 Mk., Prof. Wörmann in Düsseldorf 20 Mk., E. A. Seemann 20 Mk. — Summa 110 Mk.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

19. November

Nr. 6.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowol im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die neu aufgedeckten Fresken im Dome von Verona.

Obgleich schon zweimal in der Zeitschrift von den neu entdeckten Fresken im Dome von Verona die Rede gewesen ist (einmal in No. 22 der Kunst-Chronik im Jahre 1873, Spalte 357 ff., und kurz darauf in der Zeitschrift, Heft 7, Seite 211), so scheinen mir dieselben doch wichtig genug, noch einmal auf sie zurück zu kommen.

Rechts und links in den fensterlosen Seitenschiffen des Langhauses bilden dieselben die fast die ganze Wandfläche einnehmende gemalte Umrahmung der je drei Tabernakel. Die letzteren sind ihres merkwürdigen spitzbogigen Abschlusses wegen, durch den sich der Architekt der Renaissance-Zeit dem gothischen Charakter des Bauwerkes anzubequemen versucht hat, höchst bemerkenswerth. Ein förmliches Krabben- und Filialen-System, dem reichsten Renaissance-Ornamente nachgebildet, erhebt sich über der spitzbogigen Terracotta-Einfassung und gipfelt meist in mehreren kleinen Statuen. Aber diese reiche Umrahmung hat noch nicht reich genug geschienen, und so ist die ganze Wandfläche zu einem künstlich gemalten architektonischen Hintergrunde umgewandelt, von welchem sich die Tabernakel-Architektur in der Weise abhebt, daß stellenweise Wechselwirkungen zwischen Theilen der gemalten und der wirklich gebauten Architektur und deren malerisch-plastischem Schmucke eintreten.

Die Fresken waren im Laufe der Zeit zugedeckt und vergessen worden, so daß sie bei Anbringung späterer Denkmäler an den Wänden der Kirche, selbst bis in die neueste Zeit hinein, an ihren unteren Theilen bedauerliche Beschädigungen und Verstümmelungen erfahren haben, bis sie endlich glücklich unter ihrer Uebertünchung entdeckt und in überraschend guter Erhaltung der noch nicht abgeschlagenen Theile bloßgelegt wurden. Ihr ursprünglicher Charakter ist nirgends alterirt oder verdunkelt.

In der ersten Kapelle links vom Eingange, dort, wo die Himmelfahrt Mariä von Tizian auf dem Altare steht, baut sich eine zweigeschossige prächtige Renaissance-Architektur auf, beiderseits mit Risaliten; die Kapitelle der oberen Pilaster, vergoldet gedacht, tragen ein sehr mächtiges, schön gegliedertes und ornamentirtes Hauptgesims; auf diesem halten über den Risaliten je drei Putten reiche Gewinde. Auf der Mitte, wo eine kleine Erhöhung die Uebereinstimmung mit dem Untersatze des auf der Fiale des Tabernakels angebrachten auferstehenden Christus in einer dreigliederigen Mandorla vermittelt, sind auf der rechten Seite zwei erschreckt aufwärts blickende Wächter angebracht, auf der linken ein dritter, abgekehrt und im Gespräche mit zwei jüngeren aufblickenden Gestalten, von denen die eine das Bein über das Gesims herabhängen läßt. Unter dem Christus ist folgendes Wappen angebracht:

hellbraun
weiß.
schwarz.

In den durchsichtigen oberen Nischen der Risalite steht links in hellrothem Gewande der Apostel Andreas mit Buch und Kreuz, rechts in hellgelber Kleidung der Apostel Bartholomäus mit Buch und Messer; zwischen

den Pilastern sieht man kleine gemalte Relieffiguren, fast unkenntlich (was ihre Bedeutung betrifft). Der untere linke Theil der Dekoration ist durch ein Grabmal zerstört; rechts steht in hellgrünem Mantel und reich gemaltem Gewande, dessen Zeichnung restaurirt ist, und dessen Grund rosa gewesen zu sein scheint, eine Heilige mit Buch und Palmenzweig. Zwischen den Stockwerken sind in natürlicher Farbe köstliche kleine nackte geflügelte Buben musicirend dargestellt, vier auf jeder Seite, getrennt zu je zweien durch eine Vase. Es ist dieses die einfachste der Dekorationen.

Sehr viel reicher ist schon diejenige der zweiten Travee; hier zeigt sich eine kolossale zweistöckige Architektur, aber weniger der eines Hauses als der eines Schrankes ähnlich. Unten ist jederseits eine größere Mittelnische von glatten korinthischen Säulen mit Bronzekapitellen eingeschlossen, die ein verkröpftes Gebälk mit rundem Giebel tragen, je zu den Seiten eine schmalere Nische einfach zwischen den ersteren gleichen korinthischen Säulen. In der linken Nischengruppe ist nur in der rechten Seitennische der Apostel Thaddäus (inschriftlich) ziemlich erhalten*), rechts in der linken Nische ein — wie es scheint — weiblicher, wenigstens bartloser Kopf. Darüber spielen auf dem Gebälke fünf stehende ungeflügelte reizend naive Putten, die drei mittleren nackt, die äußeren bekleidet. Trefflich plastisch herausmodellirt heben sie sich von dem in viereckige schwarze Felder getheilten Zwischenstücke ab. Auf der gegenüber liegenden (linken) Seite sind auch von diesem höheren Streifen nur die drittehalb inneren Figuren erhalten.

Das obere Stockwerk ist auf jeder Hälfte durch sechs korinthische Säulen auf niedrigen Untersätzen und mit steinernen Kapitellen gegliedert; ein verkröpftes Gebälk läuft darüber hin. Auf jeder Seite entstehen zwischen den Säulen zwei runde geschlossene und zwischen ihnen eine viereckige durchsichtige Nische. In diesen stehen links Paulus (Gewandung roth und blaugrün), Petrus (Gewandung weiß und gelb) und wahrscheinlich Johannes — er ist außer dem Buche ohne Attribute — (Gewandung weiß und grün), rechts der Apostel Philippus — nur mit einem Stabe charakterisirt — (Gewandung hellblau und dunkelgelb), dann der Apostel Andreas (Gewandung zinnober und dunkelbraunviolett), und ein dritter ohne jedes Abzeichen (Gewandung hellblau und hellgrün). Die sechs mittelsten Intercolumnien (wenn man zwischen den beiden Gruppen von je sechs Säulen eine Mittelsäule annimmt, welche dem Raume nach gerade hineinginge,) sind wagerecht in zwei Reihen geschieden, so daß sie kleine viereckige eingerahmte Nischen bilden, in denen kleine grau in grau gemalte Statuen stehen, lauter Engelgestalten, wie es scheint. Von der unteren Reihe derselben ist jedoch wegen der Tabernakelumrahmung nur je rechts und links ein Oberkörper eines kleinen Engels zu sehen.

Oben über den Verkröpfungen (in auffallender Weise schneidet die Architektur ohne eigentliche Beendigungsformen ab) stehen zwölf zum Theil allegorische Statuen; die vier in der Mitte scheinen die großen Propheten zu sein, die übrigen sind weiblich und als Glaube, Wahrheit, Gerechtigkeit, Mäßigkeit u. s. w. charakterisirt, und zum Theil sehr schwach charakterisirt; wenigstens sind die Attribute sehr schwer zu erkennen. Die von mir für Propheten gehaltenen Figuren tragen Spruchbänder in den Händen, auf deren einem ich ganz deutlich Daniel, auf einem anderen ziemlich zuverlässig Jeremias gelesen habe. Die Gestalten setzen sich grau in grau trefflich gegen den blauen Himmelsgrund ab, der in der Mitte sich zu einer Mandorla überhöht. In dieser thront Christus (oder Gott Vater: hinter dem Haupte erscheint in Gold das bekannte gleichseitige Dreieck). Unter dieser Gestalt findet sich noch folgendes Wappenschild:

Silber auf dunklem Grunde.

In der dritten Travee zur Linken ist von der gemalten Architektur originaliter nur das obere Stockwerk erhalten; es ist der ersten ähnlich gebildet, nur reicher, mit schwarzen Säulen, auch vor der Mitte, mit einem ganz streng römischen Gesims, das auf dem hohen Friese durch Thierschädel verziert ist, und mit trefflichen naturfarbigen geflügelten Puttenpaaren auf den Untersätzen der je zwei Säulen an den Risaliten. Auf dem sehr schön beendigten Gesims sind über den letzteren Volutenedstücke und gegen einander geneigte Füllhörner angebracht, in der Mitte sechs sitzende geflügelte Putten, schwere Fruchtguirlanden haltend, Alles grau in grau. In den mit muschelförmigen Wölbungen geschlossenen Nischen steht links Paulus (Gewandung roth und hellgrün), rechts Petrus (Gewandung roth und gelb). Unter den Apostelnischen auf dem Zwischenfriese sitzen je zwei den vorgedachten ähnliche Putten mit gleichen Guirlanden vor einer Vase.

Auf der Tabernakel-Architektur dieser Nische ist in drei getrennten farbigen plastischen Figuren die Verkündigung dargestellt: rechts am Fuße des Bogens Maria, links der verkündigende Engel, oben auf der Fiale Gott Vater, stehend, etwas zu Ersterer hingewandt. Zu dieser Gruppe hat sich in dem gemalten Hintergrunde merkwürdigerweise die Ergänzung gefunden: Eine gemalte doppelte Cherubim- und diese umziehende Regenbogenglorie umgiebt Gott Vater; hinter der Maria und dem

*) Zwischen der ersten und der zweiten Wanddekoration ist der barocke architektonische Hintergrund eines späteren Denkmales beseitigt worden, aber ohne Erfolg für die ursprünglichen Werke.

Verkündigungsengel ist die Architektur mit einem rundbogigen Fenster durchbrochen. Auf den architektonischen Grund gemalt aber fliegt endlich die Taube von Gott Vater der Maria zu, hinter ihr her das kleine nackte Christkind in einer Glorie.

Nach unten haben sich Spuren einer Giebelbekrönung gefunden. An diese ist nun eine Ergänzung gefügt mit Figuren, aber nicht mit dem Geiste der ursprünglichen Theile. Rechts wird auch diese Ergänzung durch ein Gitterfenster durchbrochen.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Berlin, im November 1875.

Endlich scheint das Eis gebrochen zu sein, welches den Naturgesetzen entgegen unsere Kunstausstellungen den ganzen Sommer und den Herbst hindurch zu unwirthlichem Aufenthaltsort für den Kunstfreund machte. Zwar vermag ich auch jetzt nicht von „sensationellen" Ereignissen in der Kunstwelt zu berichten. Ich müßte denn die Enthüllung des Steindenkmals zu einem solchen stempeln oder die Wiener Nordpolbilder, welche gegenwärtig in Sachse's Internationalem Kunstsalon ausgestellt sind. Ersteres aber verdient wohl trotz alledem und alledem eine ausführliche Besprechung in einem besondern Artikel, wenngleich sich dieser Artikel schwerlich zu einem Enkomion gestalten dürfte, und über letztere ist bereits gelegentlich ihrer Ausstellung im Wiener Künstlerhause in der „Kunstchronik" (1875, S. 385) berichtet worden. Ich bin in der Lage, mich dem dort ausgesprochenen günstigen Urtheile aus voller Ueberzeugung anschließen zu können. Diese Bilder sind nett, sauber und mit großer Präzision gemalt; mehr vermag Jemand, der nicht „dabei gewesen" ist, kaum zu rühmen. Darum hat die Kritik den Bildern gegenüber im Uebrigen zu schweigen. Wenn es nur in ihrer Macht läge, auch das größere Publikum für diesen in seiner Art einzigen und unvergleichlichen Bildercyklus zu interessiren! Von dem lebhaften Interesse, welches die zwölf Nordpolbilder bei ihrer Ausstellung in Wien erregten, ist hier leider kaum eine Spur zu bemerken. Unser Publikum ist in Sachen der Kunst während des letzten Jahres schrecklich apathisch geworden. Alle Bemühungen des Herrn Sachse, die Gunst des Publikums an sein neues Institut zu fesseln, sind nur von geringem Erfolge begleitet. Trägt die Produktionslosigkeit unserer Berliner Maler oder die allgemeine wirthschaftliche und finanzielle Kalamität, welche zur Zeit schwer auf Berlin lastet, die Schuld an der mangelnden Theilnahme des Publikums, wer vermag das zu entscheiden?

Die diesjährige Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in der Leipzigerstraße bietet streng genommen nichts, was in der „Kunstchronik" besprochen zu werden verdient. Man hat sich allgemach daran gewöhnt, die Thätigkeit der Damen auf dem Gebiete der Malerei als ein nothwendiges Uebel zu betrachten und ihre Leistungen mit demselben Ernste zu behandeln, den ihre männlichen Kunstgenossen als ihr Recht beanspruchen dürfen. Die Damen **verlangen** schließlich diese ernsthafte Beurtheilung, und sie mögen sich denn auch nicht beklagen, wenn man die Galanterie, die man vielleicht in Tagesblättern walten läßt, in einem Fachblatte bei Seite setzt. Ich genüge daher mehr den Forderungen der Statistik, wenn ich konstatire, daß die Ausstellung 170—180 Nummern aufweist, und sage ferner etwas Selbstverständliches, wenn ich hinzufüge, daß hundert von diesen Bildern Landschaften, Blumen und Früchte darstellen. Ein mehr als alltägliches Interesse erregen eigentlich nur die Porträts der Damen Clara Denicke und Elisabeth Pochhammer. Von Ersterer ist besonders erwähnenswerth ein tüchtig und solid gemaltes Porträt des Marineministers v. Stosch, welches sich zwar nicht über die hierorts übliche, nüchterne Auffassung der Persönlichkeit erhebt, aber doch von großer Sicherheit in der Zeichnung und genügender Kraft in der Modellirung zeugt. Frl. Pochhammer hat ein sehr ähnliches Porträt des Schauspielers Döring und einen hübschen halbverhüllten Mädchenkopf ausgestellt.

In dem Ausstellungslokale des Vereins Berliner Künstler ist gegenwärtig die besonders durch französische Bilder werthvolle Sammlung des Herrn Adolf Thiem zu sehen. Da diese Bilder sämmtlich älteren Datums sind, ist hier nicht der Ort, sie ausführlich zu besprechen. Ich begnüge mich zu erwähnen, daß die mit Geschmack und Kennerblick zusammengestellte Sammlung einige vortreffliche Bilder von Isabey, Gérôme, Bellangé, Dupré, Th. Rousseau, Guillemin, Jacque, Landelle, Calame u. A. aufzuweisen hat. Deutschland ist durch A. Achenbach, E. Hildebrandt, F. Werner, Meyer von Bremen, Quaglio u. A., Belgien durch ein interessantes Bild von F. Willems vertreten. Es wäre im höchsten Grade wünschenswerth, wenn andere Besitzer von Privatgalerien dem Beispiel des Herrn Thiem folgen und eine Auswahl ihrer Bilder in diesem oder in einem anderen Ausstellungslokale dem größeren Publikum zugänglich machen würden. Aber die lächerliche Anschauungsweise, welche einen Kunstbesitz nur dann kostbar erscheinen läßt, wenn er von wenigen genossen wird, ist nirgends mehr herrschend als in der „Metropole der Intelligenz."

Von neuen Bildern, d. h. von solchen, die hier zum ersten Male zur Ausstellung gelangen, ist in erster Linie ein sehr bedeutendes von A. Böcklin zu nennen. Die Berliner Kunstfreunde haben diesen Maler noch niemals

auf hiesigen Ausstellungen so ausgezeichnet vertreten gesehen und deshalb seine an anderen Orten vielgepriesene Genialität in Zweifel gezogen. Was man hier von ihm gesehen hat, ist allerdings fast durchweg abscheulich gewesen, und anfangs waren auch neben jenem Bilde, von dem sogleich die Rede sein soll, zwei andere zu sehen, die das über Böcklin gefaßte Urtheil nur allzu sehr rechtfertigen. Das eine stellte die Muse der Geschichte auf einer weißen Wolke sitzend dar. Es war, gelinde gesagt, eine archäologische Schrulle. Böcklin — derzeit in Florenz — wollte einmal wie die Florentiner des Quattrocento malen. Aber er versah sich gründlich in seinem Botticelli, oder wen er sonst zum Muster genommen haben mag, und machte aus der herben, strengen Jungfrau eine Karrikatur. Das zweite — eine antik gekleidete Frau wandelt in einer wildromantischen italienischen Landschaft — war vollends gar nichts werth. Flüchtig und unsolide gemalt, sollte das Bild offenbar nur dazu dienen, in irgend einer Ecke die Signatur Böcklin's aufzunehmen und unter diesem berühmten Zeichen sein Glück auf dem Kunstmarkt machen. Doch — ich wollte von seinem dritten Bilde, von der prächtigen „Meeresidylle" sprechen, welche uns wenigstens in malerischer Hinsicht den Böcklin von früher in's Gedächtniß ruft. Bizarr genug ist auch hier das Sujet, dessen Schilderung bereits in einem Wiener Kunstberichte Chronik 1875, Sp. 554 gegeben wurde. Aber die koloristischen Vorzüge dieses fesselnden Bildes sind außerordentlich. Ueber das Raffinement in der Komposition, in der Zusammenstellung der schneidenden Kontraste ist in der modernen Kunst, wo alles drunter und drüber geht, kaum ein Wort mehr zu verlieren.

Zwei Sammlungen vortrefflicher Oelskizzen von H. Eschke und O. Eschke, Vater und Sohn, sind gleichfalls noch aus dem Material der gegenwärtigen Ausstellung hervorzuheben. Der Vater hat eine Reise nach Norwegen gemacht und der dortigen originellen Natur ihre Reize abgelauscht. Eschke ist vorzugsweise als tüchtiger Marinemaler bekannt, und da ist es erklärlich, daß er meist die Küste entlang oder am Ufer der Flüsse gewandert ist. Eschke ist ein ausgezeichneter Kolorist. Diese seine Fähigkeit ist auch auf seinen Sohn übergegangen. Nur konnte dieser, der gelegentlich der Venusdurchgangsexpedition eine Reise von Southampton nach Chefoo China gemacht hat, sein koloristisches Talent unter dem tropischen Himmel ausgiebiger verwerthen. Er bringt uns nicht die alten Geschichten, an denen wir uns längst bei Hildebrandt und seinen Nachtretern satt gesehen haben, er hat weniger ausgebeutete Gegenden besucht und darum für seinen Theil eine reichere Ernte heimgebracht. Möge eine günstigere Zeit dem jungen Künstler die Gelegenheit bieten, einige seiner werthvollen und interessanten Skizzen auszuführen! A. R.

Kunstliteratur.

Albert Ilg, Studien auf dem Gebiete des kunstgewerblichen Unterrichtes in Italien. Wien, K. K. Hof- und Staatsdruckerei 1875. 8. IV u. 69 S.

Der Verfasser erhielt bei Gelegenheit einer Studienreise in Oberitalien von dem österreichischen Handelsminister den Auftrag, einige dortige Gewerbeschulen zu besuchen und über ihre Verhältnisse zu berichten. Das vorliegende Buch giebt diesen zunächst für den Minister bestimmten und nun auf dessen Anordnung veröffentlichten Bericht.

In klaren treffenden Zügen entwirft der Verfasser ein Bild der vorhandenen Zustände, schildert ihre historische Entstehung und giebt seine wohlerwogenen, durchaus objektiv gehaltenen kritischen Beobachtungen, aus welchen sich Jeder manchen lehrreichen Wink für die heimischen Verhältnisse herauslesen kann. Sein erster Besuch galt der „Zeichenschule für Glasindustrie in Murano bei Venedig", der zweite führte ihn in „die Schule für Spitzenindustrie zu Burano bei Venedig", der dritte in die „Kunstgewerbeschule in Venedig", welchen ebenso viele Abschnitte des Buches entsprechen. Besonders beherzigens- und in dem Hauptpunkt auch wohl nachahmenswerth ist das Kapitel: „Das bolognesische Schulwesen in seinen Beziehungen zum gewerblichen Unterrichte": in der dortigen Elementarschule ist neben dem gewöhnlichen Unterrichte im Lesen, Schreiben und Rechnen „sogleich vom ersten Jahre an auch die Beschäftigung des Kindes mit dem Zeichnen eingeführt, und zwar in sehr richtiger Weise verbunden mit dem Anschauungsunterricht, dem Legen und Verbinden von Strohstreifen, Flechtwerk u. dgl., wie Letzteres auch in unseren Kinderschulen vorgeschrieben ist." Die Leitung ist einem tüchtigen Professor anvertraut. Den letzten Abschnitt bildet der Bericht über „die Holzschnitzereischule in Florenz". Eine eingehende Beurtheilung des interessanten fachlichen Theiles des Berichtes müssen wir Fachblättern des Kunstgewerbes überlassen. Hier wollen wir nur einen Grundgedanken hervorheben, der sich als Ergebniß der Beobachtung übereinstimmend durch das ganze Buch hindurchzieht und von allgemeinem Interesse ist. Er betrifft den so sehr verschiedenen Charakter der italienischen Unterrichtsbestrebungen auf dem Gebiete der Kunstindustrie von dem der nordalpinischen, der seinen naturgemäßen Grund in dem verschiedenartigen Boden hat, welchem sie entwachsen. Dort die fast ununterbrochene Kunsttradition, so daß das Zurückgreifen zur Renaissance nur eine „Renaissance der Renaissance" ist, während es hier einer Neueinführung gleichkommt. Dem entsprechend dort eine zu rasche und daher auf falsche Bahnen gerathende praktische Verwerthung, hier ein Ausgehen von der Theorie, welche, so lange sie nicht übertrieben und einseitig wird, vor Abwegen bewahren kann. Der Italiener hat den

angeborenen „edlen Instinkt", die angeborene „Liebe und das Interesse für alle Dinge des geistigen Lebens und insbesondere der Künste"; er besitzt zwei Eigenschaften, welche einer zeitigen Kultivirung gewerblicher Kenntnisse außerordentlich günstig sind. „Die eine besteht in einem stupenden Auffassungsvermögen, einer großen Findigkeit und Sagacität im Nachahmen und Aneignen des Gelernten, die andere Eigenschaft, welche hier ebenfalls von guten Folgen wird, ist aber seine Neigung für Alles, dessen Erlernung praktische Folgen, reellen Gewinn verheißt, eine Art kaufmännischer Geist, dem die Vorfahren ja schon die Blüthe ihrer Republiken vorzugsweise verdankt hatten."

Aber gerade diese Eigenthümlichkeiten haben mit ihrem Ueberwiegen der praktischen Seite zur Folge, daß die von Alters her blühenden Gewerbe „leben, weil sie noch nicht ausgestorben waren, aber sie sind auch nicht neubelebt, gekräftigt, verbessert durch Hinzuthun des sachlichen Unterrichtes." Ganz anders gestaltet sich das Bild auf der anderen Seite, die mit vollem Bewußtsein an die vielfach ganz neue Aufgabe herantritt, und das eine Ziel aufstellt, dessen Erreichung nicht genug zu wünschen ist. „Diesseits der Alpen ist man bei dem Werken der Liebe und des Verständnisses für das Alte nicht stehen geblieben. Man hat, namentlich in England, Frankreich und Oesterreich, das belebende Wort der Anschauung zu gesellen gestrebt, und die Theorie in geeigneter Weise mit der praktischen Pflege der einzelnen Gewerbszweige in Verbindung gebracht. Letzteres hatte bisher die wohlthätige Folge, daß sich, Dank dem historischen Charakter der Kunstbildung unserer Arbeiter, allmälig in deren Bewußtsein ein schroffer Gegensatz zwischen berechtigtem Stil und unberechtigter Thorheit der bloßen Mode im Kunstgewerbe festsetzte, der immer fester wurzelnd dereinst die beste Basis zur dauernden Veredlung alles Kunstgeschmackes bieten wird. Es wurde dadurch angestrebt, daß bei der unvermeidlichen Beschäftigung mit kurrenten und gewöhnlichen Artikeln der Einfluß der stillosen Mode möglichst abgeschwächt werde, weil zu hoffen ist, daß der in solcher Weise gebildete Kunsthandwerker, Dank einem inneren Widerstreben, die ungeeignete stilvollere Richtung nimmermehr jener geschmacklosen Tyrannin opfern würde, und im Ganzen scheint sich dieser Plan auch langsam zu bewähren. Unser Ziel ist es, endlich auch in Fabriks- und Dutzendwaare den edleren Kunstgeschmack einzuführen, und damit hat unser gewerblicher Unterricht sich in erster Linie zu beschäftigen."

V. V.

---

* **Das Repertorium für Kunstwissenschaft**, dessen Herausgabe vom kunstwissenschaftlichen Kongreß in Wien 1873 beschlossen wurde, ist mit Subventionirung des k. k. österreichischen Ministeriums für Kultus und Unterricht nun in's Leben getreten. Die Redaktion liegt in den Händen des Dr. Franz Schestag, Kustos am österreichischen Museum in Wien. Nach den Beschlüssen des Kongresses hat das Repertorium die Aufgabe: 1 Der Spezialforschung auf kunsthistorischem Gebiete durch die Veröffentlichung von selbstständigen Aufsätzen zu dienen, und 2 sachgemäße Berichte in knapper Form über Alles zu bringen, was auf dem Gebiete der Kunstliteratur erscheint, um auf diese Weise Kunstgelehrte, Künstler, Kunstfreunde &c. über den Stand der Literatur genau zu orientiren. Es wird demnach enthalten: A. Selbstständige wissenschaftliche Arbeiten. B. Originalberichte und Mittheilungen aus Sammlungen, Museen &c. C. Literaturberichte in folgender Anordnung: I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht. II. Kunstgeschichte incl. Archäologie). III. Architektur. IV. Skulptur. V. Malerei. VI. Wappenkunde, Münz-, Medaillen-, Siegel- und Gemmenkunde. VII. Schrift, Druck und graphische Künste. VIII. Kunstindustrie. IX. Literatur über Museen, Ausstellungen, Auktionen. X. Neue periodische Publikationen. D. Notizen, Personalien. E. Bibliographie (mit selbstständiger Paginirung). Aus dem eben erschienenen ersten Doppelheft, dessen Inhalt die Leser unter unserer Rubrik „Zeitschriften" näher angegeben finden, heben wir den vortrefflichen Aufsatz Lübke's zur Geschichte der holländischen Malerei und die fleißig gearbeitete Bibliographie besonders hervor. Die Ausstattung ist, wie bei allen Artikeln des Spemann'schen Verlags in Stuttgart, eine ebenso geschmackvolle wie gediegene.

Kunsthandel.

Von den Kartons von Cornelius, die sich im Besitze der Nationalgalerie in Berlin befinden, den Kompositionen zum Camposanto und zu den Malereien der Münchener Glyptothek, wird die Photographische Gesellschaft in Berlin gleichzeitig mit der Aufstellung der Blätter in der Galerie photographische Aufnahmen veranstalten und in den Handel bringen.

* **Friedrich Preller** hat es im Auftrage der Bruckmann'schen Verlagshandlung unternommen, einen Cyklus von Kompositionen zur Ilias auszuführen, und zwar in Form und Umfang als genaues Seitenstück zu seiner Odyssee. Drei Kartons liegen bereits vor und der Künstler gedenkt in Italien, wohin er sich unlängst begeben hat, das große Werk zu vollenden.

Die vorzüglichsten Kupferstiche der k. Chalkographie in Rom sind fortan in Ernst Arnold's Kunsthandlung in Dresden zu haben, welcher der Vertrieb der Blätter für das deutsche Reich übertragen wurde. Ein Verzeichniß der betreffenden Nummern ist von der genannten Kunsthandlung zu beziehen.

Nekrologe.

Theodor Hosemann, der berühmte Illustrator, Professor an der Berliner Akademie, ist am 15. Oktober in Berlin gestorben. Wir entnehmen einem Nekrologe der Nat.-Zeitg. folgende Bemerkungen über den Künstler: „Hosemann war im Jahre 1807 in Brandenburg geboren, kam mit seinen Eltern frühzeitig nach Düsseldorf und arbeitete bereits mit vierzehn Jahren als Lehrling in der lithographischen Anstalt von Winckelmann, mit dem er später nach Berlin übersiedelte. Hier war er hauptsächlich als Illustrator jenes weltbekannten Winckelmann'schen Verlages thätig, in welchem die Kinderbücher weitaus die erste und beste Stelle einnehmen. In fast unabsehbarer Folge hat er Jahr aus Jahr ein die moralischen Geschichten und Feenmärchen geschmückt, welche an jedem Weihnachtsabend in neuer Fülle aufgebaut werden müssen. Unsere kleine Leserwelt ist gerade so heißhungrig nach neuen Büchern und eben so hartherzig gegen alte, wie nur die erwachsensten Romanleserinnen. Auch hier giebt es neben wenigen klassischen Werken, wie Grimm's „Märchen" und „Robinson" eine leicht vergängliche Waare, die jährlich erneut werden muß. Da war nun immer Hosemann bereit, die harmlos freundlichen Geschichten mit seinen heiteren Figuren von Kindern, Feen und Thieren zu zieren. Hier hat er sich unbestreitbare Verdienste erworben. An Stelle der gröblichen Karrikaturen, die heute noch auffälliger Weise den größten Theil der englischen und französischen Kinderschriften verunzieren und früher auch in Deutschland

üblich waren, traten sauber und treuherzig gezeichnete Bilder voll anmuthiger Schelmerei und naiver Wahrheit des Ausdrucks. Es wird kaum einen aus unseren jüngeren Generationen geben, der nicht unbewußt in seinen ersten Kunstanschauungen durch Bilder von Hosemann's Hand beeinflußt worden wäre. Diesen Einfluß muß man viel höher anschlagen, als es gemeinhin geschieht. Die Eindrücke, welche man von bildlichen Darstellungen in den Kinderjahren empfängt, sind dauernder und eindringlicher als alle späteren. Dies gilt vornehmlich noch von einer Kategorie von Kunstwerken, auf welche die Erzieher des Volkes noch sorgsamer ihr Augenmerk richten sollten. Es sind dies die Bilderbogen und vor allen die Bilderbogen mit Theaterfiguren nach bekannten Dramen. Es ist nicht abzusehen, welche Verwüstungen in der kindlichen Phantasie durch diese Bogen angerichtet werden. Da die Wallenstein's, Othello's, Posa's einer dem Knaben ganz fremden Erscheinungswelt angehören, so glaubt er fest an die Figuren des Theaterbilderbogens, und wenn er mit denselben die Stücke auf seinem Puppentheater aufgeführt hat, so vermögen oft die lebhaftesten Eindrücke der Mannesjahre und die begründetste Kenntniß der Kostüme nicht, diese frühen Vorstellungen ganz zu verwischen. Auch auf diesem Gebiete hat der Winckelmann'sche Verlag und Hosemann's Thätigkeit fördernd und bildend gewirkt. Besonders tief war freilich das Quellenstudium für die Zeichnungen zu „Nathan“, „Götz“ oder „Wilhelm Tell“ nicht. Hosemann wurde, ein eben zum Jüngling herangewachsener Knabe, mit einem Billet auf die Galerie des Theaters geschickt und zeichnete nachher die Figuren nach dem, was er von dort aus gesehen. Niemand giebt mehr, als er hat, und so wird man diese Bogen gerade nicht als mustergiltige an und für sich, wohl aber als eine bedeutsame Verbesserung gegen das sonst Gebotene anerkennen müssen. Daneben gingen dann in Hosemann's Thätigkeit Illustrationen größerer Werke, von Kalendern und Zeitschriften. Zur eigentlichen Malerei kam er seltener, als er wünschte; aber was er in jenen meist kleinen Bildern in Oel und Aquarell geschaffen hat, sichert ihm doch ein bleibendes Andenken. Hosemann war der rechte Maler der Erscheinungen des alten vormärzlichen Berlins, der noch vorwiegend märkischen Hauptstadt des spezifischen Preußenthums. Aber nicht wie Menzel, dessen herrlichste Werke auch im Preußenthum, im preußischen Staatsbewußtsein wurzeln, ging er auf die historischen Momente von Stadt und Land ein, ihm genügte es, die harmlosen Wunderlichkeiten des Kleinlebens in der Stadt und auf dem Lande zu belauschen und diese mit behaglichem Humor in zierlich ausgeführten Bildchen vorzutragen. Es steckt eine Fülle von köstlicher Laune in diesen lustigen Schusterjungen, den Schulmeistern in ihrer Sommerlaube, die aus einem verdorrten Pappelreis besteht, in diesen Unteroffizieren und drallen Milchmädchen, schreienden Sandfuhrleuten und andern Vaganten des Straßenpflasters. Auch die Märztage fanden ihn gerüstet, er verewigte die berufenen „Rehberger“, welche, bei der Abtragung der sogenannten „Rehberge“ beschäftigt, in Droschken vor das Rathhaus fuhren, um ihre angeborenen Menschenrechte auf höhere Bezahlung zur weiteres Nichtsthun geltend zu machen, und deren Kostüm so phantastische Blüthen getrieben hat, wie sie nur in der Befruchtung märkischer Sandstimmung mit französischem Revolutionspathos gezeitigt werden können. Hosemann hat in seiner künstlerischen Thätigkeit viel Verwandtes mit der literarischen von Ernst Kossak, dessen Berliner Federzeichnungen ursprünglich auch nur fliegende Blätter für den Tag waren, durch die Treue der Beobachtung und den liebenswürdigen Humor des Vortrags anziehend und ergötzlich, uns jetzt zu Dokumenten für ganze Gattungen des alten Weißbier-Berlinerthums geworden sind, welche die Fluthen der neuen weltgeschichtlichen Periode fast ganz fortgeschwemmt haben, und die nur vereinzelt noch in verborgenen, dem Eingeweihten allein bekannten Ecken ein stilles Leben führen. Hosemann's beste Bilder gehören einer vergangenen Zeit an, aber einer Zeit, die uns jetzt, da wir sie überwunden, wieder werth zu werden beginnt und deren Zeugnisse wir mit behaglichem Lächeln immer wieder betrachten. An Hosemann bewährt es sich von Neuem, daß Treue und Gewissenhaftigkeit, schlichte Wahrheit und Unabsichtlichkeit auch in der Kunst die festeste Bürgschaft für dauernde Werthschätzung geben. Viele Zeitgenossen Hosemann's, die nach der Palme Raffael's rangen und sich nur im griechischen oder christlichen Olymp glücklich fühlten, die sich und andere in ein falsches Pathos für uns gleichgültige Vorgänge hineinzutreiben versuchten, werden vergessen sein und ihre gepriesenen großen Gemälde werden verstäubt in den Korridoren hängen, wenn man sich noch an den harmlosen Schulmeistern und Schusterjungen Hosemann's erfreuen wird. Es sind keine Meisterwerke, aber sie zeigen wahres, gesundes Leben, mit liebenswürdigem Geiste erfaßt, und so wird Berlin für den alten Meister Hosemann eine freundliche Erinnerung bewahren.“

Albert Jacquemart, als Kunstschriftsteller durch seine Geschichte des Porzellans (Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine. Paris 1861) und durch zahlreiche Aufsätze in der Gazette des Beaux-Arts bekannt und geschätzt, ist am 14. Oktober in Paris, seiner Vaterstadt, im Alter von 67 Jahren gestorben. Er war der Vater des ausgezeichneten Kupferstechers Jules Jacquemart, dessen Radirnadel in der Illustration der wissenschaftlichen Arbeiten des Ersteren das Vorzüglichste geleistet hat. Seine große Sachkenntniß auf dem Gebiete der Keramik fand der Verstorbene Gelegenheit, als Mitglied der Kommission für die Geschichte der Arbeit auf der Weltausstellung von 1867 zu dokumentiren; nicht minder thätig erwies er sich bei der Organisation der Ausstellung, welche die Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie in demselben Jahre veranstaltete. Außer dem genannten Hauptwerke schrieb er noch: Histoire de la céramique, Paris 1873 und das populäre Werk: Les merveilles de la céramique, 3 Bde. Paris 1869.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Reisestipendien für junge belgische Künstler. Der belgische Moniteur meldet, daß ein Brüsseler Advokat, Herr Napoleon Godecharle, welcher im April d. J. in Brüssel verstorben ist, sein ganzes Vermögen dem Staate vermacht hat, und zwar zu dem Zwecke, daß aus den Zinsen desselben Reisestipendien für junge belgische Künstler, Maler, Bildhauer oder Architekten, gezahlt werden sollen, die sich auf den alle drei Jahre wiederkehrenden großen Ausstellungen in Brüssel besonders ausgezeichnet haben. Die Stipendien sollen jedes Mal für drei Jahre ertheilt werden. Der Testator ist der Sohn eines einst berühmten belgischen Bildhauers, G. L. Godecharle (1750—1835), und hat dem Staatsmuseum zugleich mehrere Werke desselben, Büsten und Statuen, vermacht.

Personalnachrichten.

Auszeichnungen. Aus Anlaß der feierlichen Enthüllung des bayer. Nationaldenkmals für König Max II., welche in München am 12. Okt. stattfand, hat der König von Bayern dem Professor Zumbusch in Wien das Ritterkreuz des Kronenordens, dem Baurath Hügel in Wien das Ritterkreuz erster Klasse des Michaelsordens, dem Besitzer einer Fabrik für Steinarbeiten, Hrn. Erh. Ackermann in Weissenstadt, das Ritterkreuz zweiter Klasse des Michaelsordens verliehen, sowie den Erzgießerei-Inspektor v. Miller in den erblichen Adelsstand erhoben.

Sammlungen und Ausstellungen.

Nutzbarmachung der Thaulow'schen Sammlung. Aus Schleswig wird geschrieben: „Die Nachricht, daß Professor Thaulow in Kiel den Provinzialständen seine Sammlung von Schnitzwerken für die Provinz Schleswig-Holstein unter der Bedingung der Erbauung eines Provinzialmuseums in Kiel zum Geschenk angeboten hat, mußte natürlich überall Freude erregen. So viel ist sicher, daß die Sammlung, obwohl unter den Kieler Merkwürdigkeiten figurirend, lange nicht allgemein genug bekannt war; das verkleinert aber ihren Werth und ihre hohe Bedeutung nicht. Es ist eine ganze Reihe der schönsten Schnitzarbeiten aus Schleswig-Holstein in langen Jahren von Professor Thaulow zusammengebracht und den gierigen fremden Händen, welche sich oft in ganz wunderlicher Umgebung Renaissancezimmer stiften wollten, vorweggenommen. Die Sammlung beweist, wie glänzend, in welch' hoher Blüthe früher die Holzschnitzkunst im Lande gestanden haben muß; sie ist seiner Zeit in allen Theilen

photographisch vervielfältigt worden. Die Schenkung konkurrirt mit dem Projekt des Malers Magnussen, in der Stadt Schleswig eine Schnitzschule zu gründen. Das letztere naht seiner Ausführung und wird durch die Thaulow'sche Sammlung gewiß nur gefordert werden. Die Zeit ist nun längst vorüber, — es war ja anderwärts um kein Haar besser, wo bei Renovationen von Kirchen die alten verstaubten Holzschnitzaltäre, Stühle u. s. w. als alter Plunder für den Heizwerth verkauft wurden."

Vermischte Nachrichten.

* **Ausgrabungen auf Samothrake.** Die Theilnehmer an der zweiten österreichischen Expedition nach Samothrake (vergl. Kunst-Chronik, 1875, Nr. 18) sind glücklich heimgekehrt, und wir erhalten soeben die ersten genaueren Mittheilungen über die Ausbeute ihrer Forschungen. Gleichzeitig damit erscheint (bei Gerold in Wien) die mit 72 Tafeln und 36 Holzschnitten ausgestattete Publikation der Expedition des Jahres 1873 (Preis 50 fl. ö. W.) Die jüngsten Ausgrabungen waren zunächst auf das große Trümmerfeld gerichtet, auf dem man die Reste des Hauptheiligthums vermuthete. Es ergab sich nun, daß an dieser Stelle kein Tempel, sondern eine etwa 100 Meter lange Stoa stand, vorn mit einer Säulenreihe ausgestattet und rückwärts durch eine Wand abgeschlossen; davor fanden sich eine Anzahl Gründungen für Weihgeschenke. Eine Opfervorrichtung hat sich nur in einem kleinen Gebäude gefunden, welches in der Nähe des 1873 von Prof. Riemann ausgegrabenen Rundtempels liegt. Die Gründung dieses Heiligthums scheint in eine alte Zeit hinaufzureichen, wenn die Trümmer zugleich auch von einem späteren Umbau Zeugniß ablegen. Eine dritte Ausgrabung bezog sich auf die sogenannte Phylaki, eine doppelte Halle, in der Mitte durch eine Wand mit einer Thür getheilt, auf gewölbtem Unterbau aus der Zeit des zweiten Ptolemäus. Endlich wurde auch noch bei dem einen der Stadtthore gegraben und ein detaillirter Plan des Hauptheiles der Paläopolis auf Samothrake angefertigt.

Ausgrabungen in Olympia. Am 1. Oktober ist der erste Spatenstich geschehen und die Arbeiten sind in vollem Gange. Es werden von der Tempelstätte zwei Gräben nach dem Alpheios gezogen; der eine geht an der Ostfronte, der andere an der Westfronte des Tempels vorüber. In einer Tiefe von 1,50 Meter sind vor der Ostfronte Gebälkstücke des Tempels zum Vorschein gekommen. Außerdem sind zwei kleinere Ausgrabungen in Angriff genommen, die eine am Alpheiosrande, um sich zu überzeugen, daß dort, wo man den Schutt abzulagern gedenkt, keine alten Fundamente vorhanden sind, die zweite am Kladeosufer, um hier den vorhandenen Mauerspuren nachzugehen und sich von dem Abschlusse des Tempelbezirks an der Ostseite Kenntniß zu verschaffen. Bei der Höhe der Erdschichten, die von dem alten Tempelboden abzuheben sind, darf man natürlich während der nächsten Wochen noch keine wichtigen Funde erwarten.

Das Rauch-Museum im Lagerhause zu Berlin befindet sich nach seiner Uebersiedelung nach dem Erdgeschosse des Portals Zwei seit Jahr und Tag in einem höchst traurigen Zustande. Abgesehen davon, daß die kellerartigen Räume der hohen Kunstschätze nicht würdig sind und auf eine für Berlin wenig schmeichelhafte Weise von dem Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen abstechen, so zeigen auch der Schimmel und die efflorescirenden Salze an den Wänden, daß die Feuchtigkeit und dumpfige Luft auch auf die Bildwerke zerstörend wirken muß. Seitdem durch Abbruch einer Seitenwand ein etwas größerer Raum gewonnen ist, wartet man seit Monaten vergeblich auf die beabsichtigte Umstellung der Statuen, die einstweilen mit Schmutz und Staub bedeckt als Jammerbilder dastehen. (Berl. Tgbl.)

Inserate.

Hierzu eine Beilage von W. Spemann in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

26. November

Nr. 7.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ein literarisches Denkmal für Schnaase.

Ist ein großer Geist uns entrissen, so liegt den um ihn Trauernden keine Sorge mehr am Herzen, als ihm zur bleibenden Erinnerung ein Denkmal zu errichten; wer wäre eines solchen wohl würdiger als Schnaase, unser Aller Lehrer, der unermüdliche Forscher und gestaltende Künstler zugleich, als welchen wir ihn in seiner Geschichte der bildenden Künste verehren? Ein Denkmal in Stein, — wie dasselbe projektirt ist, — eine Stiftung, die seinen Namen trägt, eine von Meisterhand verfaßte Darstellung seines Lebens und Wirkens, eine Sammlung aller seiner kleineren Schriften — das alles werden wohl seine Freunde in's Leben rufen, und doch will es mir scheinen, als hätten wir dankbaren Verehrer damit noch nicht genug gethan. Wenn wir stets schmerzlich daran erinnert werden, daß alle menschlichen Ideale bei ihrer erstrebten Verwirklichung sich einen bedeutenden Abzug gefallen lassen müssen, wäre es nicht für uns Zurückgebliebene als Erben der geistigen Hinterlassenschaft großer Männer eine edle Aufgabe, deren unerfüllt gebliebenen Herzenswünschen nachträglich zu entsprechen, sobald wir die Mittel dazu haben?

Und kann ein Zweifel darüber bestehen, daß der größte Meister der Kunstgeschichte einen solchen Herzenswunsch gehegt, es lebhaft ersehnt hätte, seine großartige Leistung in derjenigen Vollendung der Nachwelt übergeben zu können, wie sie ein solches Werk unbedingt erfordert? Muß er nicht über die Bescheidenheit der Ausstattung seines Buches sich betrübt haben, schwebte ihm nicht gewiß ein schöneres Bild vor Augen, das Bild einer mustergültig von Künstlerhand illustrirten Ausgabe seiner Geschichte der bildenden Künste? Ich möchte glauben, wir hätten die Pflicht, eine solche zu veranstalten und zweifle nicht an der Möglichkeit der Durchführung dieses Gedankens. Alle die vielen Freunde und Verehrer Schnaase's, alle Kunstvereine und Akademien, alle deutschen Regierungen, an der Spitze die Reichsregierung, alle Fürsten hätten Grund genug, ihre freiwillige Unterstützung solchem Unternehmen zu gewähren, auf daß der Erfolg als ein Denkmal der ganzen Nation zu betrachten wäre. Der künstlerischen Vollkommenheit des Textes von Schnaase's Werk entsprechend, dürfte nur Vorzügliches geleistet, alle besprochenen Kunstwerke dürften nur in meisterhaften Originalholzschnitten theils direkt nach der Natur, theils nach den besten vorhandenen Abbildungen wiedergegeben werden.

Man könnte den Weg einschlagen, welchen Bock bei seinem Werke: „Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters" betrat, daß je nach den Wünschen der Geber deren Namen den Holzschnitten beigefügt und Einzelne oder Korporationen zur Herstellung einer oder mehrerer Abbildungen nach einem bestimmt ausgearbeiteten Programm eingeladen würden. Selbstverständlich müßte eine solche Prachtausgabe von Schnaase's Werk an Korrektheit, Geschmack und Würde jedes ähnliche Werk des In- und Auslandes zu überbieten suchen. Werden die Abbildungen als ein Ehrengeschenk gegeben, so bleibt für den Buchhandel nur der Druck des Textes und die Verbreitung des Werkes übrig, so daß es in aller Hände gelangen kann.

Daß dieser Gedanke eines Denkmals für Schnaase kein unpassender sei, wird wohl jeder Kunstfreund zugeben. Seine Verwirklichung sei allen Verehrern des Dahingeschiedenen an's Herz gelegt! N. O.

Nachschrift der Redaktion. Mit mehr Wärme, als wir, kann gewiß Niemand den Vorschlag unseres geehrten Mitarbeiters begrüßen. Aber setzen wir uns mit dem, was unser Freund vorschlägt, nicht ein Ziel, das unerreichbar ist? Unser Volk, das den größten Genius der modernen Weltliteratur, Goethe, den Seinen nennen darf, hat es ja noch nicht einmal zu einer Ausgabe der Werke dieses Autors gebracht, welche sich mit den Klassiker-Ausgaben anderer Nationen messen könnte! Und da sollte ein derartiges Unternehmen bei einem Fachschriftsteller möglich sein, auch wenn derselbe des Ehrenplatzes in der Nationalliteratur in dem Grade würdig wäre, wie Schnaase es ist? Eitles Bemühen! Frankreich würde es freilich nicht dulden, wenn ihm die Werke seiner Didron, de Laborde, Viollet-le-Duc u. s. w. anders als in künstlerisch edlem typographischem Gewande geboten würden. Aber Frankreich besitzt auch seine „Grands écrivains" von Hachette, seine „Chefs d'oeuvre de la littérature française" von Garnier, seine Klassiker-Ausgaben von Lemerre, Perrin, Jouaust u. s. w. In Frankreich, bei dem eben erwähnten Jouaust in Paris, wird auch die Salonausgabe der Werke — Friedrich Schiller's gedruckt, welche bei Otto Schulze in Leipzig erscheint! Der Hinweis auf diese Dinge ist für den deutschen Literaturfreund so beschämend, die Zustände sind bei uns in allen hier in Betracht kommenden Beziehungen so traurige, daß wir deßhalb an der Ausführbarkeit des obigen schönen Gedankens verzweifeln. Möchten wir uns getäuscht haben, — Niemand würde darüber froher sein als wir! G. v. L.

Die neu aufgedeckten Fresken im Dome von Verona.

(Schluß.)

Bei weitem die bedeutendsten dieser Fresken sind die in der dritten und der zweiten Nische des rechten Seitenschiffes, namentlich die erstere, schon in der Tabernakelbildung. Die spitzbogige Terracotta-Architektur ist in eine viereckige Majolica-Umrahmung eingeschlossen, und in den entstehenden zwei Eckfeldern ist al fresco eine Verkündigung — wohl von anderer Hand als das Uebrige — gemalt. Die unteren zwei Stockwerke der gemalten Architektur gehen bis zum Abschlusse der Umrahmung hinauf und schließen sich in der Bildung ihres Gesimses, auch in dem Ornamente ganz der Umrahmung an. Nur vor den Risaliten ist Figürliches Nereiden auf Seepferden reitend, an die Stelle der Palmetten getreten.

Das untere Stockwerk hat glatte Säulen mit goldenen Basen und gleichen korinthischen Kapitellen, auf niedrigen Untersätzen, das obere ähnlich gegliederte Pilaster, auf den Flächen des Stammes mit zierlichem Ornament auf Goldgrund. Die Nischen sind in Muschelform überwölbt, doch oben so, daß die Rippen der Muschel vom Schlußsteine des Bogens herablaufen. In den Nischen sind die vier Kirchenväter abgebildet, aber nur Hieronymus oben rechts, Augustinus oben links und Eusebius unten rechts sind erhalten; der ehemals unten links noch vorhanden gewesene heilige Gregor ist durch einen von sehr schlechten Engeln ausgebreiteten rothen Mantel, der als sehr entbehrlicher Grund für ein mäßiges Grabmal dient und ohne Schaden — freilich vielleicht nicht mit besserem Erfolge als auf der gegenüberliegenden Seite — dem älteren Werke weichen könnte, verdeckt. Neben Hieronymus liegt der Kardinalshut; er selbst ist in das gelblich rothe Kardinalsgewand gekleidet und hält ein Buch, und darauf in der rechten Hand ein griechisches viersäuliges Tempelmodell. Augustinus mit Bischofsmütze und Stab trägt über dem weißen Gewande einen hellblauen Mantel mit breitem Goldstickereibesatz; Eusebius, ein Buch haltend, mit langem grauem Haar und Bart, über dem weißen Untergewande ein kurzes, rothes, golddverbrämtes Obergewand und darüber einen gelblichen Mantel.

Nun folgt ein drittes Stockwerk, das die Seitenrisalite oben fortsetzt, mit Pilastern und viereckigen Nischen mit schwarzem Grunde, in denen links ein heiliger Papst, wie der heilige Sixtus bei Raffael gekleidet, mit dreifacher Krone, Kreuzstab und Buch, rechts ein heiliger Bischof, in weiß, roth und grüner Kleidung, mit Mütze und Stab, stehen. Pilasterchen mit Bronzefüßen und -Kapitellen gliedern auch die übrigen Flächen.

Hinter dem Christus auf der Spitze des Tabernakels ist ein rother Vorhang als Hintergrund gemalt; die Engel rechts und links zu seiner Seite werden je von einer kleinen, halbrund abgeschlossenen, wie Majolica ausgemalten Nische aufgenommen. Die beiden übrigen, quadratischen Felder sind auf schwarzem Grunde mit je zwei geflügelten nackten Putten ausgefüllt, die auf der einen Seite das schon oben angegebene helmdeckenartige Wappen, auf der anderen eine wappenartig angeordnete Trophäe von Gegenständen tragen, unter denen sich Kelche, Patenen und Anderes erkennen lassen. Ueber einem reichen Gesimse schließt ein dreieckiger Giebel das Ganze ab. In dessen Mitte erscheint im Rund die Halbfigur des segnenden Christus mit der Siegesfahne, von einem dicken Kranze umgeben, den Engel halten. Diese laufen in mächtiges Ornament aus, welches den ganzen Dreieckraum des Giebels ausfüllt, Alles in reichster Farbenpracht und schönster Raumbenutzung.

Noch höher hinauf, schon ganz im Gewölbe, wird der gesammte Aufbau noch einmal geradlinig abgeschlossen durch grau in grau gemalte antikisirende Figuren und Ornamente, Kentauren, Seepferde u. s. w.

Die Anordnung der zweiten Travee, rechts von

der vorigen, ist fast mit der eben beschriebenen identisch; nur sind die unteren Nischen durchsichtig und mit schönen Giebeln abgeschlossen, im dritten Geschosse die Nischen halbrund. Zwischen diesen letzteren sind mit mächtiger ornamentaler Umrahmung vier quadratische Durchsichten ausgespart; in der Mitte ragt wieder Christus mit der Weltkugel auf dem Tabernakel empor. Da hier keine Seitenrisalite sind, sondern statt dessen die Mitte in ganzer Breite vorspringt, so dehnt sich ein Rundgiebel nur über der Mitte aus. Rechts und links von diesem sind zwei sitzende Prophetengestalten angebracht, welche Spruchtafeln mit Inschriften halten, die ich jedoch nicht entziffern konnte (es scheinen viele Buchstaben falsch ergänzt zu sein).

So schließt das Ganze also gleich der vorigen Travee ziemlich geradlinig hart oben am Gewölbe ab. In der Mitte der ablaufenden Giebellinie lagern Greife, die jeder ein Wappen halten.

links: im weißen Felde Leopard nach links (heraldisch); im rothen Felde drei goldene Rosetten oder Buckel;

rechts: goldener Winkel, ganzes Feld hellblau, mit drei goldenen Sternen.

Unten links erscheint eine köstliche weibliche Heilige, wie mir scheint (was sie hält, sieht freilich nicht gerade einem Pfeil ähnlich, oben eher etwa einem Schwamme), die heilige Ursula, in dunkelroth und blau, mit gelbem, leichtem Kopftuche; rechts minder schön, wiewohl auch noch sehr anziehend, die heilige Barbara, in hellblau und roth, den Kelch mit der Hostie in der Linken, den Palmenzweig (der jetzt wie ein Messer aussieht) in der Rechten; im zweiten Geschosse links der Evangelist Markus (Gewandung grün und gelb) mit dem Löwen, rechts Lukas (Gewandung roth und blaugrün) mit dem Stiere, darüber links Johannes (Gewandung grün und roth) mit dem Adler, in hohem Alter mit weißem Barte abgebildet, rechts Matthäus (Gewandung blaßroth und orange) mit einem ganz kleinen Engel. In den offenen Durchsichten zwischen ihnen stehen hier der heilige Michael, dort der heilige Georg, zwei jugendliche Gestalten von wahrhaft raffaelischer Schönheit, leicht an die Tradition der umbrischen Schule gemahnend. Den Giebel füllt der im Grabe stehende Christus, von vier Engeln unterstützt, zur Linken und zur Rechten je ein größerer Engel kniend mit den Marterwerkzeugen. Gleich dem vorigen Fresco zeigt auch dieses unter dem rothen Kardinalshute ein Wappen, von oben nach unten abwechselnd dunkelblau und weiß (oder gold) horizontal gestreift, mit 6, 5, 4, 3, 2, 1 goldenen Flecken.

Das Wichtigste aber an diesem Fresco ist eine Inschrift im zweiten Stockwerke, welche nach Innen zu auf zwei nicht kleinen Tafeln erscheint, neben zwei Nischen, die hinter dem Statuenpaare des Antonius Eremita und des Paulus (?) gemalt sind. Man liest da:

IO·MARIA	·M·D·III·
FALCONETVS	DIE·PRIMO
DEVERONA·P·	SEPTENBRIS

Die ganze Malerei sitzt übrigens — mit dem Altare — schief, etwas nach rechts verschoben in der Travee.

Das Fresco in der ersten Travee des rechten Seitenschiffes, nächst dem Hauptportale, zeigt eine zweistöckige Marmorarchitektur von zierlichster Renaissancebildung, unten links und rechts eine viereckig ausgeschnittene Durchsicht mit Halbrund über dem schönen Gebälke. Die Säulen sind an dem unteren Theile der Schäfte mit Akanthoslaubwerk prächtig verziert, das sich nach aufwärts und abwärts von einer Ringeinschnürung aus entwickelt. Darüber sind die Schäfte spiralisch gedreht, von unten herauf je nach außen. Die korinthisirenden Kapitelle sind vergoldet. In dem durchsichtigen Halbrund erscheint auf gestirntem Himmelsgrunde Christus in Halbfigur, links bekleidet, mit dem Rohrscepter, rechts segnend, mit der Weltkugel. Ueber dem Scheitel des Halbrundes steht je ein kleiner nackter Putto mit rothen Flügeln und einem rothen Schilde von der Gestalt desjenigen des Donatello'schen Georg, auf schwarzem Grunde; je zur Linken und zur Rechten, nach den Putten hingewandt, befinden sich gemalte plastische Medaillonköpfe.

Höher hinauf zieht sich ein durchlaufendes Gesims hin, darüber sind zu beiden Seiten halbrunde Nischen, mit Säulen eingefaßt, die aufwärts nach rechts gedreht sind, korinthische Kapitelle haben und ein verkröpftes Gebälk tragen. Der Wandraum zwischen diesen Nischen wird durch zierliche Wandpilaster in sechs Streifen getheilt, die beiden äußersten wie Fenster gebildet (mit erhöhten Sohlbänken, der darunter stehenden Statuen des Tabernakels wegen), die darauf folgenden auf röthlichem Grunde mit eingelassenen (gemalten) Medaillons auf grünem Grunde, die innersten auf grünlichem Grunde.

Der Fries ist sehr reich gebildet. Ueber den gliedernden Stützen stehen oben Engelchen, zwischen ihnen über den Nischen Giebel, sonst Vasen mit kleinen Bäumchen mit grüner Kugelkrone. In der Mitte ist statt dessen in der Breite von Vase zu Vase eine Nische mit Strahlenglorie als Hintergrund für den plastischen Christus mit der Siegesfahne, die Bekrönung der Tabernakelarchitektur, gebildet.

Unten in den Durchsichten stehen: links Eusebius, mit Bischofsmütze und Buch und Kirchenmodell auf der Linken, Gewandung weiß, darüber grün mit Goldverbrämung; rechts Hieronymus, von dem jedoch nur die rechte Hand, die ein Kirchenmodell hält, und eine dunkel-

gelbe Gewandfalte, ferner der Vordertheil seines Begleiters, des Löwen, erhalten ist; darüber in der Nische links Gregor, mit Kreuzstab und rothem Buche, Gewandung weiß und blau, im Kopfe besonders würdig und schön; rechts Augustinus mit Bischofsstab und Buch, Gewandung weiß, darüber weiß mit Goldverbrämung und grünem Futter.

Auch hier findet sich ein solches Helmzierdewappen, aber mit abwechselnd rothen und weißen Schuppenreihen, außerdem mehrfach Wappenschilder dieser Form:

roth schwarz weiß schwarz roth oder auch weiß roth / roth weiß,

mit achtspitzigem weißem Stern.

Wenn Eitelberger in dem eingangs angeführten Aufsatze der „Zeitschrift" dieses Fresco und das zweite an der Wand des linken Seitenschiffes sich in einem so argen Zustande der Zerstörung befinden läßt, daß kein bestimmtes Urtheil über dieselben möglich sei, so muß das auf irgend einem Irrthume beruhen. Das Erstere war, als ich es im Oktober 1873 — nach der Veröffentlichung jenes Aufsatzes — sah, noch in der Wiederherstellung begriffen, erst zum Theil freigelegt und der aufgestellten Gerüste wegen mangelhaft zu erkennen. In der allgemeinen Komposition schien es sich den oben vorher beschriebenen anzuschließen. Von dem anderen aber ist nach der oben gegebenen Beschreibung nur ein kleiner Theil verloren gegangen. Auch scheint um so eher auf eine Verwechselung in den Notizen Eitelberger's geschlossen werden zu dürfen, als er für eben dieses zweite Kompartiment des linken Seitenschiffes die sehr ansprechende Vermuthung aufstellt, daß es von einem Künstler aus der Gefolgschaft des Mantegna, etwa von einem der Buonsignori herrühre. Von Falconetto rühren jedenfalls nur die zwei großen Malereien des rechten Seitenschiffes her; in diesen aber zeigt er sich meinem Gefühle nach als ein so bedeutender Meister im Gebiete der dekorativen Malerei, daß ich ebenso wie Eitelberger dem Dr. Bernasconi nur Recht geben kann, wenn er behauptet, man habe ihn in seiner Eigenschaft als Maler ungerechterweise unterschätzt; und ich kann nach dem Eindrucke dieser Werke die Charakteristik, welche Crowe und Cavalcaselle in ihrem neuesten Werke von dem Meister geben, nicht für zutreffend und erschöpfend halten; auch hätten sie wohl verdient, in der neuesten Auflage des „Cicerone" nicht bloß mit zwei Worten angeführt zu werden. Es gehören diese Wandmalereien zu dem Schönsten, was die dekorative Kunst in dem zu Verona hochgepflegten Genre der Façadenmalerei hervorgebracht hat; denn diesem Gebiete der Veroneser Kunstübung gehören ihrem ganzen Charakter nach in Anlage, Ausstattung und Durchführung diese sämmtlichen Malereien an; und unter ihnen steht Falconetto's Leistung weitaus in erster Linie.

Es wäre sehr wünschenswerth, wenn recht bald eine Reproduktion dieser Wandverzierungen, wenn auch zunächst nur in einem schlichten Holzschnitte, besorgt würde. Photographien derselben existiren zur Zeit weder bei Naya in Venedig noch irgendwo in Verona selber.

Besondere Anerkennung schuldet man auch dem sorgfältigen Restaurator, Professor **Pietro Nanni** von der Akademie, der sich so viel wie möglich auf Rettung des noch Vorhandenen beschränkt und sich aller selbständigen Zuthaten — mit Ausnahme der oben angeführten — enthalten hat. Der greifbare Abstand derselben von den Resten des Alten dient zum Belege der Enthaltsamkeit, welche er seiner Hand gegenüber dem Geretteten auferlegt hat. **Bruno Meyer.**

Kunstliteratur.

Ancient Needlepoint and Pillow Lace with notes on the history of Lace making and descriptions of thirty examples by Alan S. Cole. London published by the Arundel Society 1875.

Dieser stattliche Band gehört zu einer Serie von Schriften, die unter amtlicher Autorität der Abtheilung für Wissenschaft und Kunst der englischen Regierung herausgegeben werden. Es ist Brauch geworden, von Zeit zu Zeit ausführliche Fachkataloge über einzelne Abtheilungen der im Museum zu South-Kensington ausgestellten Kunstgegenstände zu veröffentlichen und dieselben mit Illustrationen reich und in gediegener Weise auszustatten. Gewöhnlich ist dem eigentlichen Kataloge eine historische Einleitung vorausgeschickt. In dieser Weise sind bereits die Elfenbeinsachen und die Erzeugnisse der Weberei behandelt worden. Der vorliegende Band verdankt seinen Ursprung der großen, mannigfaltigen und werthvollen Spitzenausstellung, die voriges Jahr in den Galerien der Londoner internationalen Ausstellung stattfand. Der Verfasser, Alan Cole, der sich mit ebensoviel Eifer wie Enthusiasmus auf diesem interessanten und anmuthigen Stoffgebiete bewegt, ist der Sohn Sir Henry Cole's, von welchem in allen die Verwaltung der „Abtheilung für Kunst und Wissenschaft" betreffenden Angelegenheiten die meiste Anregung ausgegangen ist. Der vorliegende kostbare Band ist eine wahre édition de luxe. Der beschreibende Text ist von zwanzig großen und schönen, mittels Lichtdrucks facsimile hergestellten Abbildungen begleitet. Seit einigen Jahren werden in England Spitzen nicht nur sorgfältig gesammelt, sondern auch fleißig studirt, besonders von Damen, die reich genug sind, um ihrem Geschmack und

Sammeleifer freien Spielraum gewähren zu können. Mrs. Hailstone, die selbst Sammlerin ist, hat jüngst ein Buch geschrieben, in welchem sie nach eigener Beobachtung und Uebung nicht nur die gewöhnlichsten Manipulationen, sondern auch die eigenthümlichen Stiche erklärt, durch welche die verschiedenen Arten von Spitzen ehedem hervorgebracht wurden. Auch möge hier die „Geschichte der Spitze" von Mrs. Bery Palliser in Erinnerung gebracht werden, ein populär geschriebenes und hübsch illustrirtes Buch, das bereits eine zweite Auflage erlebt hat.

Cole's Abhandlung hat mehr den Vorzug, genau und klar, als gerade neu zu sein. Er theilt seinen Stoff in zwei Klassen: Genähte Spitze (point à l'aiguille) und Geklöppelte Spitze (dentelle au fuseau), in deren Fabrikation Flandern und Frankreich einst hohen Ruf besaßen. Es ist nicht immer leicht, zwischen diesen beiden Arten zu unterscheiden; und in der That befindet sich unter den Illustrationen ein Muster, welches beide Methoden vereinigt. Der Verfasser führt die spanische genähte Spitze und die französische genähte Spitze auf einen beiden gemeinsamen italienischen Ursprung zurück und erzählt interessante Anekdoten von nationalen Eifersüchteleien, von schutzzöllnerischen und wider den Luxus eifernden Gesetzen, zu denen das Kunstgewerbe Anlaß gab. England folgte in dieser Hinsicht dem Beispiele Frankreichs und Spaniens. Wir erfahren, daß im Jahre 1662 das englische Parlament, in Sorge über die für fremde Spitzen ausgegebenen Geldsummen und eifrig darauf bedacht, das englische Spitzengewerbe zu beschützen, eine Akte ausgehen ließ, kraft welcher die Einführung aller fremden Spitzen verboten wurde. Da die englischen Spitzenhändler, dadurch in Verlegenheit gebracht, nicht wußten, auf welche Weise sie die an dem Hofe des zweiten Karl begehrten Brüsseler Spitzen ersetzen sollten, so luden sie flandrische Spitzenmacher zur Uebersiedelung nach England ein. Der Plan schlug jedoch fehl. Der in England produzirte Flachs war nicht fein genug, und die daraus gemachten Spitzen sind deßhalb von geringer Qualität. Die Händler griffen daher zu einem einfacheren Auskunftsmittel. Sie kauften die besten Spitzen des Brüsseler Marktes auf und schmuggelten dieselben nach England ein, um sie dort unter dem Namen „Point d'Angleterre" oder „English point" wieder zu verkaufen. Im Verlauf der Zeit zwar sah England sich im Stande, geklöppelte Spitzen zu produziren, die jedoch nach Beschaffenheit der Zeichnung und der Arbeit im besten Falle nur als ein Imitationsprodukt anzusehen sind. Ihr künstlerisches Verdienst steht nicht hoch, die Muster tragen einen stillosen geblümten Charakter. Aus diesem Grunde auch hat Cole die englische Spitze in seinem Werke keiner Illustration gewürdigt. Auch die Spitzenfabrikation anderer Länder ist deswegen von dieser Ehre ausgeschlossen; so finden russische, schwedische, dänische und normännische Spitzen keine Stelle, weil sie bei genauer Prüfung, der Hauptsache nach, imitirte Arbeiten zu sein scheinen, die im Wesentlichen der Fabrikation anderer, die Spitzenwirkerei von Alters her betreibender Länder gleichen, und deren künstlerischer Werth nicht von Bedeutung ist. — Von Maschinenspitzen darf man wohl behaupten, daß sie in demselben Verhältniß zu der alten Handarbeit stehen, wie ein Oeldruck zu einem Originalgemälde.

Mr. Cole hat vermöge seiner offiziellen Stellung in der Verwaltung der Abtheilung für Kunst und Wissenschaft oftmals Gelegenheit gehabt, in den verschiedenen Ländern die Mängel und Vorzüge der Vorzeichnungen für Spitzenarbeiten zu beobachten. So erfreut er auch ist, auf manche für gute Arbeit angelegte Kräfte gestoßen zu sein, so bedauert er doch zugleich, daß unsere Spitzenarbeiter nur allzu sehr geneigt sind, lüderliche und sinnlose Muster auszuführen oder doch sich in irgend einer mangelhaften Imitation alter Muster zu versuchen. Solche Arbeiten, fügt er hinzu, sind häufig übereilt und tragen stets die Merkmale des Mangels an Geduld, an Sorgfalt und Beharrlichkeit an sich, von denen die alten Arbeiten Zeugniß ablegen. Sein Rath geht dahin, daß die Zeichner sich nicht begnügen sollten, das Ornament blos im Umriß zu geben und in einer bestechenden Weise auszuführen, daß sie sich vielmehr einen genauen Begriff von der Fabrikationsmethode aneignen und die Fähigkeit besitzen sollten, die Behandlung des Ornaments und die für die vollkommene Wiedergabe am besten geeignete Manipulation anzugeben. Dieses praktische Wissen, dieses Anbequemen der Kunst an die Bedürfnisse des Gewerbes ist es gerade, was ungemein schwierig bei den Zöglingen der englischen Kunstschulen sowohl als auch selbst bei geübteren Zeichnern zu erreichen ist.

J. B. A.

* **„Mosaik zur Kunstgeschichte"** ist der bezeichnende Titel, unter welchem Gottfried Kinkel soeben eine Reihe buntgewürfelter, farbig und glänzend geschriebener Aufsätze kunstgeschichtlichen Inhalts bei R. Oppenheim in Berlin veröffentlicht hat. Es sind zum größten Theil Spezialitäten, von umfassender Gelehrsamkeit und feiner Beobachtung zeugend und ebenso vollendet in der Form wie originell im Grundgedanken. Um die Mannigfaltigkeit des Inhalts anzudeuten, zählen wir nur einige der in dem Buche behandelten Gegenstände hier auf, das Weitere der eingehenden Besprechung vorbehaltend. Dem Gebiete der klassischen Archäologie gehören die Aufsätze über den Restaurator des Farnesischen Stiers, das Mausoleum zu Halikarnaß und die berühmte Statue des Schleifers in Florenz an, welchen Kinkel für die Schule des Michelangelo in Anspruch nimmt. Ein vierter Aufsatz behandelt den riesigen Steinkreis von Stonehenge, den der Verfasser in eine weit jüngere Zeit herabrückt, als gemeinhin angenommen wird. Drei weitere, besonders gehaltvolle Abhandlungen über Teppiche und Möbelmalereien führen den Leser von Seite der neuerdings oft vernachlässigten Stoffkreise dieser Darstellungen in das Verständniß der Renaissancekunst ein. Der letzte Aufsatz behandelt den Kupferstecher Wenceslaus Hollar, dessen Leben Kinkel von den daran haftenden falschen Traditionen reinigt.

Das reichhaltige Buch wird ohne Zweifel ebenso sehr in Fachkreisen wie außerhalb derselben lebhaftes Interesse finden.

Die neue deutsche Prachtausgabe der Gedichte Michelangelo's, auf deren bevorstehendes Erscheinen wir bereits während der Vorbereitungen zur Jubelfeier des Meisters hinwiesen, hat in diesen Tagen die Presse verlassen. Der über 100 Seiten starke Großoktavband enthält den italienischen Text der Gedichte mit danebenstehender deutscher Uebersetzung von Frau Sophie Hasenclever, nebst einleitenden Bemerkungen von Max Jordan, einem Verzeichniß der Versanfänge des Originals und kurzen erläuternden Anmerkungen zu den Gedichten. Der bei W. Drugulin in Leipzig besorgte Druck auf starkem holländischem Papier ist mit Randleisten und Initialen von den berühmten Ornamentisten aus der Zeit Michelangelo's, einem Virgil Solis, Peter Flötner u. A. in Nachbildungen von Fiegel ausgestattet. Die Verlagshandlung von Alphons Dürr in Leipzig hat mit diesem Werke den Ruhmesspenden, welche Deutschland dem großen Florentiner darbrachte, eine werthvolle Gabe hinzugefügt und sich die Freunde gediegen und schön ausgestatteter Literatur auf's Neue zu wärmstem Dank verpflichtet.

* **Von Alfred Woltmann** ist soeben im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig eine „Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß" erschienen. Eine Reihe von Aufsätzen, welche für diese Zeitschrift geschrieben waren, bildeten die Vorläufer des Werkes, welches indessen kein Wiederabdruck derselben, sondern eine neue Arbeit aus Einem Guß ist, an Stelle der topographischen Schilderungen ist die geschichtliche Behandlung getreten. Die romanische und die gothische Architektur mit ihrer Fülle eigenthümlicher Denkmäler, in deren Mitte das Straßburger Münster steht, die dekorative Plastik, welche sich an die Baukunst lehnt, die Miniaturmalerei, und zwar namentlich der 1870 verbrannte „Lustgarten" der Herrad von Landsperg bilden den Inhalt der ersten Kapitel. Seit dem Schlusse des Mittelalters tritt dann wesentlich die Malerei in den Vordergrund; Meister wie Schongauer, Matthias Grunewald, Hans Baldung Grien werden ausführlich behandelt, ein besonders interessantes Kapitel ist das über den Straßburger Holzschnitt, welches die Kunst im engen Zusammenhange mit der Literatur und dem geistigen Leben zeigt. Die Darstellung der Renaissance macht den Beschluß. Ein kurzer Nachtrag enthält u. A. den archivalischen Nachweis eines Meisters Heinrich Wehelin, in welchem Woltmann den Urheber des frühgothischen Langhauses des Straßburger Münsters erkennt, dann Auszüge über die Familie Meister Erwin's aus dem Wohlthäterbuche des Münsterarchivs. Diese Publikation ist der von Kraus in diesen Blättern gleichzeitig, aber Woltmann kommt mehrfach zu anderen Schlüssen. Zu den Holzschnitten, welche bereits in der Zeitschrift erschienen waren, sind mehrere neue hinzugekommen, und zwar ganz vortreffliche, wie das Portal von Neuweiler, die Zeichnungen von Hans Baldung in der Albertina, eine davon als Clairobscur. Woltmann macht in der Vorrede auf das angekündigte, mit Staatsunterstützung vorbereitete Inventarium der Kunstdenkmäler von Elsaß-Lothringen von Kraus aufmerksam, dessen Anfang demnächst erscheinen soll, und meint, daß wenn jedes der beiden Bücher, dieses wie das seinige, seinem Zweck entspricht, keines das andere überflüssig machen wird. Mit vollem Recht. Das Woltmann'sche Buch behandelt den speziellen Gegenstand so, daß er sich der allgemeinen Kunstgeschichte organisch einfügt, und der Autor wußte eine Form der Darstellung zu finden, die auch außer den Fachleuten noch viele Leserkreise heranziehen wird.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die Vorträge über Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes an der kgl. Kunstschule zu Nürnberg sind durch kgl. b. Ministerial-Entschließung dem Kustos des dortigen bayerischen Gewerbemuseums Dr. T. v. Schorn übertragen worden.

Aus Bonn wird der Köln. Zeitg. geschrieben: „Am 19. Oktober wurde durch den Ober-Präsidenten der Rheinprovinz, Herrn Dr. v. Bardeleben, im Ständehause hierselbst die wissenschaftliche Kommission eingesetzt, welche den beiden zu Bonn und Trier begründeten Provinzial-Museen beigegeben ist. Dieselbe besteht nunmehr aus dem Vorsitzenden Wirklichen Geheimenrath Dr. v. Dechen, den Professoren Bücheler, R. Kekulé, Andreas Müller (Düsseldorf), Schaaffhausen und den Herren Advokat-Anwalt Bettingen, Dr. Ladner (beide zu Trier) und Bau-Inspektor Pflaume (Köln). An Stelle des wegen seiner Versetzung nicht eingetretenen Prof. v. Sybel steht dem Ministerium eine weitere Ernennung zur Vertretung der Geschichte zu. Sobald die Kommission das Verwaltungsstatut fertig gestellt haben wird, sollen sofort die beiden Museums-Direktoren ernannt werden. Daß dazu die Herren Ernst aus'm Weerth und v. Cohausen in Aussicht genommen und nach ihrer Bereitwilligkeit befragt sind, ist bereits bekannt. Hoffentlich nehmen dieselben die ihnen zugedachten Stellen an und schaffen den zerstreuten und vielfach nutzlos nebeneinander laufenden Bestrebungen durch planvolles Handinhandgehen eine wohlthätige Konzentration. Wäre das nach den Freiheitskriegen vom Staatskanzler Hardenberg schon einmal dekretirte Rheinische Provinzial-Museum jemals zur That geworden, hätten vielleicht Hunderte von Kunstwerken vor der Auswanderung in's Ausland gerettet werden können. Aber auch jetzt ist es nicht zu spät, Zufluchtsstätten für die außerhalb des Bereichs der wenigen bisherigen rheinischen Stadt-Museen vagabundirenden Alterthümer und vorkommenden Funde zu schaffen."

Sammlungen und Ausstellungen.

* Selleny-Ausstellung. Zur Erinnerung an den am 22. Mai d. J. im Irrenhause verstorbenen ausgezeichneten Wiener Landschaftsmaler Josef Selleny findet gegenwärtig im Wiener Künstlerhause eine Ausstellung seiner Werke statt, welche am 15. d. M. eröffnet wurde. Dieselbe umfaßt gegen 600 Nummern (darunter die Skizzen von der „Novara"-Reise), theils große Oelbilder, theils Kartons und Aquarelle. Selten noch ist es bisher möglich geworden, eine so zahlreiche wie hochinteressante Sammlung von Werken eines Zeitgenossen zur Ausstellung zu bringen und den Freunden der Kunst und Wissenschaft gleichzeitig so viel der Anregung und des Genusses zu bieten. Es steht zu hoffen, daß der Besuch der Ausstellung ein ebenso zahlreicher wie andauernder sein wird, umsomehr, als heute schon über das Schicksal dieser Sammlung des Heimgegangenen die Gefahr schwebt, in alle Weltgegenden auseinandergetragen zu werden.

B. **Carl Hoff** in Düsseldorf hat kürzlich das große Gemälde vollendet, welches er für die preußische Nationalgalerie auszuführen beauftragt war. Dasselbe war vor der Absendung nach Berlin in der Permanenten Kunstausstellung von Bismeyer und Kraus ausgestellt und erregte das lebhafteste Interesse aller Beschauer. Hoff hat einen originellen Gegenstand zur Darstellung gewählt, der die Theilnahme mächtig erweckt und sich von den gedankenlosen Motiven, die wir so oft gemalt sehen, höchst vortheilhaft unterscheidet. Er nennt sein Bild „Die Taufe im Trauerhause" und versetzt uns in den Prunksaal eines adligen Schlosses. Unter dem bekränzten und umflorten Porträt des gestorbenen Gebieters mit dessen trauernder Witwe, von Mutter und Geschwistern antheilvoll umgeben, und folgt tief ergriffen den Worten des Geistlichen, der die Taufe ihres jüngsten Kindes vollzieht. Ihr alter Vater hält den Täufling und die beiden Pathen, ein stattlicher Ritter und ein heranwachsender Jüngling, legen die Hände auf denselben, während der Prediger den Segen spricht. Die Dienerschaft des Hauses steht ehrerbietig im Hintergrunde. Der zum Altar umgewandelte Tisch mit dem Taufbecken ist mit Kränzen geschmückt, und eine kostbare Seidendecke ist über das Kind gebreitet, dessen lächelndes Köpfchen heiter aufblickt und die schmerzlich feierlichen Empfindungen der Versammlung noch nicht zu fassen versteht. Die Gestalten sind treffend individualisirt und höchst gelungen im Ausdruck. Besonders aber ist die malerische Behandlung des höchsten Lobes würdig. Das Kolorit ist von gesättigter Kraft und leuchtendem Glanz und die Wirkung des Ganzen überaus künstlerisch und dem beabsichtigten Eindruck entsprechend. Die Trauerkleider der Versammlung, die im Kostüm der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts dargestellt ist, bilden einen trefflichen Gegensatz zu den rothen Tapeten, den Gobelins und der übrigen Pracht des Gemaches, die Hoff bestens auszubeuten verstanden hat. So dürfen wir denn dies neue Werk wohl als das Beste begrüßen, was

uns der begabte Künstler bisher geboten; dasselbe kann seiner ehrenvollen Bestimmung in jeder Beziehung würdig erscheinen.

Vermischte Nachrichten.

* r. **Aus Tirol.** Zu Insbruck leben zwei Kunstfreunde, die beiden Räthe Wieser. Der Hofrath besitzt einige interessante Gemälde, die er in seiner Jugend in Italien sammelte, der Statthaltereirath hat eine schöne Folge Handzeichnungen verschiedener Meister. Veranlaßt durch die unlängst abgehaltenen Michelangelofeste, erwähnen wir vorläufig eine Tuschzeichnung des großen Florentiners. Sie stammt aus dem Besitze des zu Klagenfurt verstorbenen Bischofs und Kardinals Fürsten v. Salm, der drei Blätter hatte, die zwei andern erwarb Lord Westen. Die Höhe unseres Blattes von weißem Papier beträgt 11 Centimeter, die Breite 27. Auf der vorderen Seite sehen wir zwei bärtige jugendliche Männer aufrecht stehend. Der rechts zeigt uns die nackte Gestalt von vorn, das Profil ist nach rechts gewendet, die Arme sind auf den Rücken gekehrt und halten den vom Nacken niederwallenden Mantel. Der andere wendet uns die linke Seite zu, vom Rücken fließt ebenfalls ein Mantel nieder. Bei dem rechts ist der Oberleib ziemlich sorgfältig gehalten, die kräftigen Muskelpartien treten bestimmt hervor und erhalten durch Schattenlagen kräftiger Striche Relief, die andern Körpertheile sind mit sicherer Hand umrissen. Es scheinen Studien zu sein. Auf der Rückseite des Blattes sitzt ein nackter bärtiger Mann auf einem Felsblock, von dem ein Baumstrunk nach vorn ragt. Der rechte Oberschenkel ruht darauf, während das Schienbein frei herabhängt. Der linke Arm stemmt sich auf den Felsblock, mit dem rechten, den er geradaus nach links streckt, zieht er eine Decke über den Kopf. Die Gestalt nähert sich im Charakter den Festonträgern an der Decke der Sixtina. Die stehenden Gestalten reichen mit dem Scheitel an den oberen, mit der Fußsohle an den unteren Rand des Blattes.

S. M. **Aus Kopenhagen** wird uns geschrieben: „Neuerdings ist an der Façade des schönen neuen Nationaltheaters Kopenhagens, wo schon die Statue Oehlenschläger's Platz gefunden hatte, als Pendant derselben eine Statue des großen dänischen Lustspieldichters Ludwig Holberg errichtet worden. Sie ist ein Werk des Professors der hiesigen Kunstakademie Theobald Stein, in kolossalem Maßstabe in Bronze gegossen. Der Dichter sitzt, das rechte Bein vorgestreckt, das linke stark gebogen, in einen Armsessel zurückgelehnt; die linke Hand ruht auf dem aufrecht stehenden Spazierstocke, die rechte sinkt mit dem Buche, woraus eben vorgelesen worden ist, auf den Arm des Stuhles hinab, während der Dargestellte den Blick gerade vor sich hinausschweifen läßt. Es ist keineswegs ein bedeutendes Kunstwerk, von dem Kopenhagen hiermit Besitz genommen hat; der in vielen Beziehungen grandiosen, obschon auch etwas plumpen und schwerfälligen Oehlenschlägerstatue Bissen's gegenüber macht Stein's Holberg einen kleinlichen Eindruck. Jedoch giebt das Bild von dem Dargestellten einen sicher recht treuen und wegen der gewissenhaften Durchführung der Details nicht eben unangenehmen Eindruck und macht auf dem schönen Platze vor dem Gebäude allerdings eine gewisse dekorative Wirkung. — Auf dem Platze bei Fruekirken Frauenkirche wird jetzt die eherne Büste des bekannten Theologen, Bischof Münster errichtet; es ist eine gelungene Arbeit von Th. Stein, recht individuell und hübsch in der Ausführung. Jerichau's Monument des Physikers Hans Christian Oersted wird jetzt in Bronze gegossen; es ist ein imposantes Kunstwerk: das Standbild Oersted's von drei kolossalen allegorischen Figuren (die Nornen) umgeben. Eine weitere Besprechung soll nach der Aufstellung, die hoffentlich im Frühjahr stattfinden wird, folgen."

s. **Die Stadt Odessa** hat die Einleitungen zur Aufführung eines großartigen Theater- und Festbaues getroffen. Seine pompöse Lage in der Axe der Richelieustraße und am Palais Royal-Garten sichert demselben einen prachtvollen Fronteneffekt, und das Talent des Architekten, unterstützt von einer Stadtverwaltung, die mit freiwilliger Hand die Baumittel anweist, verspricht eine wirkungsvolle Gestaltung des Gebäudes von außen und innen. Die Pläne sind aus einer Konkurrenz hervorgegangen, an der sich vierzig Architekten aus den bedeutendsten aller bauberühmten Städte Europa's mit Entwürfen betheiligt haben; unter diesen Entwürfen ist einem einzigen, nämlich dem von Hieser und Laienhall eingesandten Plane, der Preis zuerkannt worden. Herr Hieser, ein talentvoller, aus Wien gebürtiger Architekt, hat seit Beginn dieses Jahres mit einem in der rheinischen und berliner Schule ausgebildeten Fachgenossen, dem Baumeister Ferdinand Wendeler, in Wien ein Architektur- und Kunstgewerbe-Atelier begründet; und dieses Atelier ist es nun, das sich des ehrenvollen Auftrags zu rühmen hat, mit den Ausführungsplänen für das große, vom Gemeinderath der südrussischen Handelsstadt zu errichtende Bauwerk betraut zu sein.

Aus Konstantinopel wird berichtet, daß in der Moschee Kachrije die Blutige, ehedem Liebfrauenkirche auf dem Lande (*Θεοτόκος τῆς χώρας*) genannt, bei einer kürzlich vorgenommenen Restauration in einer Nische Wandbilder zu Tage gekommen sind. Die Regierung sorgt für deren Erhaltung. Die kleine Kirche ist bekanntlich mit zahlreichen bildlichen Darstellungen in Mosaik und Malerei geziert. Diese haben also in den von ihrem Bewurfe frei gewordenen Wandbildern einen Zuwachs erhalten.

Vom Kunstmarkt.

Heberle's Auktion der Sammlung Minutoli zu Köln am 25. Oktober 1875.

Auszug aus der Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.	Pf.
574	Fries von Majolika	885	—
575	Majolika Schüssel	735	
655	Siegburger Kanne	600	
670	Ringkrug	678	—
671	Riesenkrug	705	—
754	Gemaltes Porzellanplättchen	525	
2278	Venetianische Kanne	750	—
2360	Glasscheibe	675	—
2373-5	3 gemalte Scheiben, zus.	1890	—
2725	Schmuckschränkchen	1965	—
2732	Schränkchen	669	
3014	Silberne Standuhr	1800	
3641	Egyptischer Siegelring	1500	
3857	Ofen Modell in Thon	1533	
4045-48	4 Silberplättchen	840	
4051	Medaillon der Herzöge von Schlesien	1680	
4054	Gemälde in Korallenrahmen	6000	—
5384	Manuskript	1860	—
5385	Desgl.	1185	—
5393	Desgl.	7200	
6054	Majolika Gefäß	783	—
6057	Majolika Schaale	870	
6057a	Majolika Schüssel	780	—

Auch in der darauf folgenden Auktion Droste Hülshoff wurden gute Preise erzielt.

Lepke's Gemälde-Auction in Berlin am 26. Oktober 1875.

Auszug aus der Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.	Pf.
23	Pistorius, lustige Gesellen in der Schenke	300	
24	Kretschmer, H., Inneres eines orientalischen Gasthauses	392	—
25	Wehl, C. M., der Musikant vor der Hausthür	315	
27	Hübner, Carl, der belauschte Jägersmann	1023	—
31	Hildebrandt, Ed., Sonnenuntergang am Strande	1635	—
33	——, 3 Hunde in einer Landschaft	480	50
39	Trost, C., Venedig bei Sonnenuntergang	378	50
46	Chetminzky, Vornehme Damen zu Pferde	366	—
50	Sallmeyer, Rinder in einer Landschaft	393	—
52	Heinel, ein Kramladen	303	—
66	Stademann, A., Mondschein-Landschaft	900	—
73	Douzette, Mondschein Landschaft	675	
75	Kemnitz, v., Harz Landschaft	303	—

Zeitschriften.

L'Art No. 45. 46.

Exhibition of the royal Academy of arts, von Ch. Yriarte. (Schluss. Mit Abbild.) — Thomas Seddon, von Ph. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — Exposition des oeuvres de Barye. — Prosper Mérimée, ami de Delacroix: ses dessins et ses aquarelles, von M. Tourneux. (Mit Abbild.) — Autographe de P. Mérimée. — La caricature anglaise contemporaine: le Punch; la satire politique, von V. Champier. (Mit Abbild.) — L'art en Alsace-Lorraine: la statuaire monumentale. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 122.

Kunstgewerbeschule des österr. Museums. — Der Landschadenbund. — Aus dem Budget des Handelsministeriums. — Statistische Uebersicht der kunstgewerbl. Fachschulen, welche sich an der im October 1875 veranstalteten Ausstellung betheiligt haben. — Der Zeichenunterricht an den Lehrer-Seminaren in Sachsen.

Gazette des beaux-arts. November.

La sculpture française à la Renaissance: La famille des Juste en France, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — Les musées de Copenhague, von Cl. de Ris. (Mit Abbild.) — Les arts musulmans; de l'emploi des figures, von H. Lavoix. (Mit Abbild.) — Les commencements de l'école florentine, von P. Mantz. — Les vertus théologales: grisaille de Raphael au musée du Vatican, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Note sur la fabrication de la porcelaine chinoise, von A. Jacquemart. (Mit Abbild.) — Les Ex-Libris français, von Ch. Gueullette. (Mit Abbild.) — Albert Jacquemart, von A. Darcel.

Kunst und Gewerbe. No. 45. 46.

Ausstellung von Schülerarbeiten im Deutschen Gewerbemuseum zu Berlin. — Die Kunstsammlungen und Zeichenschulen zu Basel. — Beiträge zum Verständniss der Kunstliebhaberei und Kunstkenntniss der Römer, von Stockbauer.

The Academy. No. 183. 184.

Watteau at Bethnal Green, von F. Wedmore. — Pictures at the french gallery. — The Dudley Gallery II., von W. M. Rossetti. — Bracquemond's etchings, von Ph. Burty. — A visit to Pompeii, von C. J. Hemans. — Semper, H., Donatello, seine Zeit und Schule, von J. A. Crowe. — Pictures by Frère, von W. M. Rossetti. — Paris notes, von Ph. Burty.

Repertorium für Kunstwissenschaft. I. Bd. Heft 1—2.

W. Lübke, Zur Geschichte der holländischen Schützen- und Regentenbilder. — D. Schönherr, Erzherzog Ferdinand von Tyrol als Architect. Mit einem Rückblick auf die Kunstbestrebungen der Habsburger in Tyrol. — W. Rossmann, Ueber die unter dem Namen Albrecht des Beherzten vorhandenen Bildnisse. Eine Cranachstudie. — W. Schmidt, Die niederländische Malerfamilie der Porcellis. — A. Woltmann, Spruchbrief des Rathes zu Strassburg in Sachen der Bauhütte des Münsters und des Handwerks der Maurer vom 7. December 1402. — Scheins, Die kirchlichen Schätze des ehemaligen Klosters Heilsbronn bei Nürnberg. — Luschin-Ebengreuth, Notizen über Friauler Künstler im 15. Jahrhundert. — Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen, Museen etc. — Literaturbericht. — A. Woltmann, Schnaase. — Notizen. — Bibliographie.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 10.

Mittheilungen über einen Sammelband des Stadtarchivs zu Rotenburg a. d. Tauber. — Ueber das Doppelwappen auf dem Schwerte des heil. Mauritius, von Fürst Hohenlohe.

The Art-Journal. November.

Studies and sketches by Sir E. Landseer. (Mit Abbild.) — Silver as an art-material, von P. L. Simmonds. — The malborough gems, von J. Piggot. — The works of J. G. Naish, von J. Dafforne. (Mit Abbild.) — Japanese art, von R. Alcock. (Mit Abbild.) — Bethnal Green Museum. Monumental brasses. (Mit Abbild.) — Art-designs on mediaeval tiles, von D. Greenfield. (Mit Abbild.) — Picture-sales of the season.

Christliches Kunstblatt. No. 11.

Das Michelangelo-Fest in Florenz. — Das Rietschel-Museum in Dresden.

Journal des beaux-arts. No. 21.

Lettre de M. Génard au sujet de Rubens. — Exposition à Anvers au profit des inondés du Midi. — Le salon de Bruxelles. — Michelangiolo Buonarrotti, von A. Schoy.

Auktions-Kataloge.

R. Lepke in Berlin. Am 1. December und den folgenden Tagen Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen und Lithographien. 414 Nummern.

W. Drugulin in Leipzig. Am 7. December Versteigerung der von Dr. H. Härtel in Leipzig hinterlassenen, sowie einer anderen werthvollen Kunstsammlung. Grabstichelblätter, Zeichnungen, Ornamentstiche und Bilderwerke. 1474 Nummern.

Inserate.

An Beiträgen für die **Schnaase-Büste** gingen ferner ein:

Durch Vermittelung des Herrn Prof. W. Lübke:

von den Herren: Prof. Pfannschmidt 15 M., W. Spemann 50 M., Prälat Grüneisen 50 M., Dr. Krell 10 M., Prof. Leibnitz 10 M., der Stuttgarter Kunstgenossenschaft 50 M., zusammen 185 M.

Ferner von Hrn. Prof. Bergau 10 M.

Summe . . . . 195 M.

Summe der bish. Quittungen 300 „

Gesammtsumme . . . 495 M.

E. A. Seemann.

Hierzu 2 Beilagen von Paul Neff in Stuttgart und Baumgärtner's Buchhandlung in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Nr. 8.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

3. December 1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

I.

Die schlechten Zeiten, über welche alle Welt glaubt klagen zu müssen, merkt man dem Buchhandel wahrlich nicht an, wenn man die literarisch-artistische Christbescheerung von diesem Herbste mustert. Im Gegentheil, das Prachtwerk blüht wie nie zuvor, wenn auch einige von den buntbefiederten Zugvögeln dieses Mal ausgeblieben sind, auf deren regelmäßige Wiederkehr sonst zu rechnen ist. Die meisten Anstrengungen hat heuer offenbar der Holzschnitt gemacht, um Leben in den Marktverkehr zu bringen, und erfreulicher Weise sind es in der That echt künstlerische Leistungen, prächtig und geschmackvoll zugleich, mit denen er das Auge fesselt. Im Laufe der Zeit ist der Holzschnitt, der in seinen Anfängen das geistige Brod für arme und ungelehrte Leute lieferte und auch bei seiner Renaissance in den dreißiger Jahren zunächst nur auf ein bescheidenes Eckplätzchen neben dem geschriebenen Worte Anspruch erhob, immer mehr zu einem vornehmen Herren geworden, der gar oft den Dichter und Schriftsteller in seinen Dienst zwingt, ja in voller Selbstgenügsamkeit jedes literarische Anhängsel verschmäht. Mit seinen gesteigerten Anforderungen hat die Typographie und die Papierfabrikation sich ganz anders einrichten müssen, um der reicheren Tonleiter gerecht zu werden, mit der er gegen Stahl- und Kupferstich in Konkurrenz trat. Der tiefe Sammetton der Schwärze und der milde Glanz gelblich getonten Papiers liehen ihm Vorzüge, gegen welche der Metallstich nur die feinere Durchbildung des Details, die zartere Modellirung der plastischen Form aufbieten konnte. In allen Fällen, wo es darauf ankommt, mehr durch den malerischen Gesammteindruck als durch gefällige Einzelheiten, mehr durch die allgemeine Erscheinung der Dinge als durch individuelle Züge zu wirken, bei dem Landschafts- wie bei dem Sittenbilde, ist der Holzschnitt dem Stahlstiche gegenüber im Vortheil und hat dazu noch den Vorzug der billigeren Herstellung und des billigeren Druckverfahrens. Seitdem jetzt auch die Photographie ihm dienstbar geworden und jede Zeichnung in Feder oder Kreide facsimile auf den Holzstock zaubert, hat er sich überdies daran gewöhnt, jeder künstlerischen Handschrift gerecht zu werden, und es zu einer Virtuosität in der Imitation des gegebenen Vorbildes gebracht, daß ihm in diesem Punkte kaum die Kupferradirung den Preis streitig machen kann.

Zu diesen Betrachtungen gaben zunächst die ethnographischen Prachtwerke Veranlassung, mit denen der verdienstvolle Verleger der Gewerbehalle, J. Engelhorn in Stuttgart, zuerst Italien und nun auch die Schweiz zu verherrlichen unternommen. „Italien, eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna", herausgegeben von Woldemar Kaden, hat, gleich nach dem Erscheinen der ersten Lieferungen, in der Zeitschrift einen warmen Lobredner gefunden. Nun mit der 27. Lieferung der Schluß vorliegt, kann man diesem Lobe mit ganzem Herzen zustimmen. Es wird wenig Werke dieser Art, selbst in Frankreich, geben, die in der Gleichmäßigkeit der Durchführung, in der Schönheit und Gediegenheit der Ausstattung auf derselben Rangstufe stehen. Die xylographische Anstalt von A. Cloß hat sich der großen Aufgabe in einer Weise gewachsen erwiesen, welche die höchste Anerkennung verdient. Von dem neuen, blute-

verwandten Unternehmen: „Das Schweizerland, eine Sommerfahrt durch Gebirg und Thal." In Schilderungen von Woldemar Kaden mit Bildern von G. Bauernfeind, A. Braith, Alexander Calame, Arthur Calame, L. Dill, Andr. C. Disen, Th. von Eckenbrecher, K. Grob, C. Häberlin, A. Hertel, E. Heyn, C. Jungheim, A. Kindler, C. Kröner, A. Leu, Diethelm Meyer, Franz Meyerheim, Paul Meyerheim, W. Riefstahl, R. Ritz, C. Roux, Matthias Schmid, G. Schönleber, Ad. Schrödter, Fr. Specht, B. Vautier, Th. Zügel — liegt die erste Lieferung vor, der noch drei und zwanzig folgen sollen. Offenbar hat der gute Erfolg der ersten Unternehmung den Verleger zu dieser zweiten verlockt, die vielleicht kein so gewähltes, aber ein desto größeres Pu-

Aus: „Rheinfahrt", Verlag von A. Kröner in Stuttgart.

blikum haben wird; ist doch die Schweiz die große europäische Sommerfrische für Gott und Jedermann. Für den Künstler freilich bietet die Alpenwelt keine so günstigen Angriffspunkte. Baumloses Hochgebirge und Gletschereis mag man bei angemessener Beleuchtung immerhin entzückend finden, aber für den nur auf Schwarz und Weiß und die grauen Zwischentöne angewiesenen Zeichner ist es ein spröder Stoff, der sich schwer zum Bilde gestaltet. Das Malbare wird er in den Thälern, an den Seen, in den Städten und den Dörfern aufsuchen müssen, und dann freilich Vieles bringen, das der gemeine Schweizerreisende zu sehen selten Gelegenheit findet. — Wie der Gotthardtunnel gleichzeitig von beiden Seiten, so wird die malerische oder xylographische Verwerthung der landschaftlichen Reize Helvetiens ebenfalls gleichzeitig von Nordost und Südwest in Angriff genommen. Mit Kaden's Schweizerland konkurrirt „Die Schweiz" von Gsell-Fels (Bruckmanns Verlag in München), in Format und Ausstattung, von den lateinischen Typen abgesehen, ganz gleichartig angelegt, d. h. theils mit ganzseitigen Einzelbildern und theils mit in den Text verstreuten kleinen Illustrationen ausgestattet. Wie dort der Bodensee, so bildet hier der Genfersee den Ausgangspunkt. Von den mitwirkenden Künstlern scheinen die meisten dem Lande selbst anzugehören, dessen Schilderung sie ihre Kräfte leihen, und zwar die Hälfte der wälschen, die Hälfte der deutschen Schweiz. Unter andern sind auf dem Titel genannt A. Bachelin und J. Balmer, F. Bocion und G. Cloß, E. T. Campton und E. Kirchner. Die vorliegende erste Lieferung verspricht ein stattliches und künstlerisch werthvolles Werk, wie es der Name des Verlegers nicht anders erwarten läßt. Dennoch, fürchten wir, wird in diesem Zweikampf Gsell-Fels trotz seiner gewandten Feder und seiner Lokalkenntniß den Kürzeren ziehen. Am Papier hat die Verlagshandlung offenbar nicht gespart, gleichwohl erscheint der Druck stumpf, trocken und glanzlos, auch fehlt der einheitliche Zug in dem Charakter der Holzschnitte, die noch dazu sämmtlich, von scharfen Linien fest umschlossen, ihr selbständiges Wesen dem Text gegenüber in einer das Auge unangenehm berührenden Weise betonen. Indeß, lassen wir das Embryo sich erst entwickeln, ehe wir unser Urtheil abschließen!

Das vierte im Bunde dieser Reisebilderwerke, zu denen Kaden's Italien den Typus geliefert, ist die „Rheinfahrt", Schilderungen von Karl Stieler, Hans Wachenhusen und F. W. Hackländer, illustrirt von R. Püttner, A. Baur &c. (Stuttgart, Kröner). Die Hauptträger der künstlerischen Seite dieses im Formate etwas bescheideneren und handlicheren Unternehmens, von welchem jetzt sechs Hefte vorliegen und weitere achtzehn die beliebte Zahl von 24 Lieferungen voll machen sollen, sind der Landschafter und Architekturmaler R. Püttner und wiederum die xylographische Anstalt von A. Cloß. Die Mitwirkung der übrigen Maler, die der Titel nennt, beschränkt sich auf einzelne Blätter mit Darstellungen von Volkstypen und Schilderungen des Volkslebens, die zum Theil mit dem Grundakkord, den Püttner angeschlagen, leider nicht völlig harmoniren. Dieses Aufputzes mit berühmten Namen hätte das schöne Werk füglich entrathen können, die künstlerische Geschlossenheit hätte dabei nur gewonnen. Man sollte meinen, ein einziger tüchtiger Genredarsteller, der dem Landschafter die Hand gereicht, würde leicht ergänzt haben, was diesem zur Durchführung des Illustrationsplanes fehlte. Die Güte der Verlagshandlung setzt uns in Stand, hier eins der reizvollen Städtebilder Püttner's mitzutheilen. Wir wollen nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit auch der Offizin der Gebrüder Mäntler in Stuttgart unser Kompliment zu machen, aus deren Pressen sowohl „Italien" wie „Schweizerland" und „Rheinfahrt" hervorgegangen. Sn.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Unter den neuen Bildern, welche im Laufe des Monats Oktober nach einander der Ausstellung im Künstlerhause eingereiht worden sind, hat Kurzbauer's „Kartenlegerin" unstreitig den größten Anspruch auf Beachtung. Der junge Meister hat mit diesem Bilde einen bedeutenden Fortschritt in koloristischer, überhaupt in technischer Beziehung bekundet; seinen Besitz an dem, was nicht erlernbar: an Geist, Gemüth und psychologischem Blick hat er bereits durch seinen ersten großen Wurf, durch die „Ereilten Flüchtlinge" zur Genüge ausgewiesen. Mittelpunkt des dargestellten Vorganges ist eine ländliche Schöne, welcher eine graue Dorfsibylle soeben aus den Karten ihr Glück, natürlich eine baldige Heirath nach Herzenswunsch, vorherzusagen die praktische Vernunft hatte. Das junge Geschöpf ist die idealste Verkörperung des „schwarzbraunen Mädchens", wie wir es in den alten Liedern aus des „Knaben Wunderhorn" so oft besungen finden; den Auerbach'schen Destillir-Apparat dörflichen Seelenlebens hat der Maler just nur in so weit benützt, als er brauchte, um das dunkle, seelenvolle, in die enthüllte Zukunft vorahnend blickende Mädchenauge herzustellen, welches den Beschauer mächtig ergreift. In feiner Weise spinnen sich geistige Fäden von den Nebenfiguren zu dem Mittelpunkte des Bildes: hier wirft die junge Frau, den Knaben auf dem Arm, einen verständnißinnig lächelnden Blick auf das bräutlich angehauchte Mädchen, dort sehen es zwei volle, frische Mädchengestalten sehnlich an, als wollten sie gleicher Prophezeihung theilhaft werden. Die Gruppirung um den weißgedeckten Tisch ist trefflich erdacht und nur in der Mitte etwas gedrängt ausgefallen; dieser kleine

Mangel wird jedoch wett gemacht durch das meisterhafte Ablösen der Figuren vom Hintergrunde, welches die Anordnung des Bildes besonders klar hervortreten läßt. Die koloristische Zusammenstimmung des Ganzen verdient das höchste Lob; namentlich trägt ein dunkelgrüner Kachelofen als unmittelbarer Hintergrund der Hauptfigur zu ihrer Wirkung so glücklich bei, wie der bekannte grüne Hintergrund auf den Bildnissen des jüngeren Holbein zu ihrer klaren und doch weichen Profilirung.

Einen gleichen Fortschritt konnten wir leider bei Gabl's „Brautbett-Einsegnung" nicht wahrnehmen; ja, das Bild bezeichnet einen entschiedenen Rückschritt gegen seinen vielversprechenden „Haspinger". Das Brautpaar steht ziemlich empfindungslos da und weiß nicht, was es mit sich anfangen soll, nur der die Einsegnung vollziehende, wohlgenährte Kaplan hat einen leisen humoristischen Zug. Die Disposition des Bildes ist ebenso mißrathen wie das Kolorit, in welchem das harte, kalte Weiß des Brautbettes grell und unangenehm auftritt. Weit anspruchsloser nach Format und Vortrag, aber ungleich erfreulicher ist ein gegenüber hängendes Genrebildchen von Rotta in Venedig: „Der kranke Freund". Nichts weiter, als ein alter Jäger, der seinen krank auf der Streu liegenden Hund pflegt: ein kleines Meisterwerk indeß an Zeichnung, Farbe und Empfindung. Mit überquellender Kraft hat Alexander Wagner in München ein „Csikos-Rennen zu Debreczin" dargestellt; die Wirkung des Bildes ist unbestreitbar, trotzdem es von Verzeichnungen wimmelt und die Farbe in ihren krassen Effekten hart an die Schönheitsgrenze streift. Mit auffallender Naturtreue hat der Künstler aus dem Bayerlande die heiße, stauberfüllte Luft, das sengende Sonnenlicht und den trockenen, zerklüfteten Steppenboden des magyarischesten Gebietes der Magyarei wiedergegeben; auch die rossehütenden und rossefrohen Pusztensöhne sind dem Typus nach gut getroffen, wenngleich zu wenig individualisirt. Schwach gerathen sind dagegen die eigentlichen Träger des Bildes: die wettlaufenden Pferde; so dickleibig und kurzbeinig ist das ungarische Steppenpferd denn doch nicht. Suchodolski in Düsseldorf hat ein älteres Bild, den „Trauerzug" zur Ausstellung gebracht, ein schön gedachtes und stimmungsvoll ausgeführtes Effektstück, dessen Wirkung jedoch durch die allzu großen Dimensionen entschieden beeinträchtigt wird. Um die ungeheure Leinwand zu füllen, mußte der Künstler die ihren Abt zu Grabe tragenden Mönche bis zum Effektivbestande einer Kompagnie Soldaten auf dem Kriegsfuße vermehren und schier einen ganzen Pinienwald mit einem Stück der Appeninen zur Darstellung bringen. Allerdings lassen Mönche, Pinien und Steine so wenig zu wünschen übrig wie die Abenddämmerung von echt hesperischer Klarheit und der Gegensatz der Fackelbeleuchtung im Thale zu dem letzten Lichte der Abendsonne, die über den Bergesgipfeln mälig verglüht.

Reizvoll und von ungesuchter, unmittelbarer Wirkung sind Jaroslav Czermak's „Hussiten vor Naumburg". Dieser treffliche Schüler Gallait's hatte in früherer Zeit eine eigenthümliche Vorliebe für die Darstellung der gewaltsam werbenden Liebe; eines seiner bestkomponirten Bilder hat den Kampf südslavischer Jungfrauen gegen nachsetzende Türken zum Vorwurfe, und eines seiner stimmungsvollsten betitelt sich schlechtweg — gleich einem Kapitel aus dem Code pénal — „Le viol". Um so erfreulicher ist das Thema des gegenwärtigen Bildes. Da illustrirt uns der Künstler die naiv liebenswürdige Ballade, welche einen der wenigen menschlichen Züge aus dem deutschen Religionskrieg verewigt hat, und wir sehen leibhaftig, was der Volksmund in den besser gemeinten als gewählten Reimen erzählt: „Doch der Meister von der Schul' — Sann auf Rettung und verfiel — Endlich auf die Kinder". Diese Kinder nehmen denn auch auf Czermak's Bilde das Hauptinteresse vorweg; von dem zartesten Alter bis zur beginnenden Jungfräulichkeit aufsteigend, repräsentiren sie in mannigfachen, auf das feinste ausgearbeiteten Figuren und in trefflich motivirter Gruppirung und Bewegung eine erstaunliche Fülle von Individualitäten. Das Büblein hier, welches nach dem Busche eines am Boden liegenden Helmes greift, wie der junge Achill im weiblichen Gewande nach den Waffen, wird sicherlich dereinst als Lanzknecht Dienst nehmen, und der Knabe dort, der mit predigerhaft erhobenen Händen um Schonung bittet, mag dereinst die neue Lehre eifrig verkünden. Das blonde Mädchen mit dem madonnenhaften Augenaufschlage wird wohl vor dem sündhaften Treiben der Erdenkinder in ein Kloster sich flüchten; das braune Kind aber mit den vollen Lippen und dem herzhaften, begehrlichen Blicke dürfte manchen liebebedürftigen edlen Herrn dereinst um seine güldenen Dukaten erleichtern und, weit in der Welt herumwandernd, vielleicht einem welschen Maler als Vorbild zu einer Lais Corinthiaca, einer Danaë, Leda oder sonstigen profanen Schönheit dienen. Minder ausdrucksvoll ist die Gruppe der Hussitenführer, in welcher blos ein verbissener Geselle von echt tschechischem Aussehen interessirt, der, von so viel Unschuld ungerührt, die Störung zu verwünschen scheint. Auch die Kriegergruppen im rechten Vordergrunde und links im Hintergrunde sind mehr als Staffage behandelt. Das Kolorit läßt, wie sich bei Czermak von selbst versteht, nichts zu wünschen übrig; wenigen Künstlern steht ein Incarnat zu Gebote, wie wir es hier auf den nackten Körperchen der kleinsten Kinder bewundern. Künstlerisch nicht minder vornehm, doch einer ganz anderen Region von malerischer Begabung angehörend, ist der „Herbstreigen" von Gabriel Max. Das Motiv, wel-

ches die schön gruppirte Gesellschaft um die mächtige Platane zusammengeführt hat und in Bewegung setzt, wird nicht klar — ein Mangel, der diesem geistreichen Künstler bisher nicht zum Vorwurf gemacht werden konnte; verzichtet man aber darauf, einen tieferen Sinn in dem holden Spiel zu ergründen, das die prächtig gewandeten Hofdamen und Kavaliere treiben, von denen einige Herbstzeitlose, andere Herbstfrüchte pflücken, so kann man sich an dem Adel der Gestalten, an der Freiheit der Durchführung und an dem fein abgetönten, weislich gedämpften Kolorit nur erfreuen. Gabriel Max hat bekanntlich über zahlreiche musikalische Citate in Notenschrift tief und geistvoll conzipirte Illustrationen gesetzt; wäre es uns dagegen gestattet, seinem „Herbstreigen" eine musikalische Vorzeichnung zu geben, wir würden, trotz einzelner heiterer Motive, für die Grundstimmung unbedenklich niederschreiben: Fis moll, und als Anleitung zum Vortrag: Adagio melanconico, non troppo.

Unter den übrigen Bildern moderner Maler verzeichnen wir eine treffliche Landschaft von Hansch: „Der große Oetzthal-Gletscher", dann eine schön komponirte und beleuchtete „Landschaft" von Ferdinand Schauß in Weimar, einen Oswald Achenbach: „Aus der Campagna" und eine stimmungsvolle „Landschaft nach Regen" von A. Achenbach. Im Porträtfache interessirten uns zwei Bildnisse von Julius Schmid, einem Schüler Eisenmenger's, wegen der großen koloristischen Begabung des jungen Künstlers. Die Art, in welcher derselbe bei altdeutsch steifem, vielleicht absichtlich affektirtem Vortrage und sehr schwacher Modellirung die Kniestücke zweier etwa zwanzigjähriger Mädchen — eine blond, die andere braun — in schwarzem Sammtkleide auf durchaus schwarzem Hintergrunde zu unbestreitbarer Farbenwirkung herausbrachte, erweckt die besten Hoffnungen für die Zukunft. Ein Karton „Faust und Mephisto" von Wilhelm v. Kaulbach zeigt diesen Meister noch nicht auf der Höhe seiner von Bruckmann vervielfältigten Interpretationen Goethe's; offenbar stammt der Karton aus einer sehr frühen Periode des Meisters. Eigenthümliches Interesse gewährt eine Sammlung von charakteristischen Frauenstudien bedeutender Künstler der neuesten Zeit, Oelbildchen gleichen Formates und in gleichen Rahmen, die wohl ein ästhetischer Feinschmecker aus der jeunesse dorée mühsam zusammengebracht hat, und nun im Drange der schlechten Zeit einzeln in alle Welt vertrödeln muß. Dürften wir eine dieser reizvollen Damen und Dämchen entführen, wir würden uns für das herrliche Geschöpf F. A. Kaulbach's (München) entscheiden, welches uns das Porträt einer edlen Genueserin von Van Dyck im Palazzo Rosso (Brignole-Sale) in angenehme Erinnerung brachte.

Schließlich seien noch einige, zumeist der älteren Wiener Schule angehörige Bilder kurz erwähnt. Zunächst einige Marko's, darunter zwei besonders schöne, welche alle als verkäuflich bezeichnet waren. Es ist auffällig, daß die Bilder dieses Meisters, die noch vor wenigen Jahren sehr hohe Preise erzielten und von den Sammlern „stark begehrt" waren, nun einem „starken Ausgebote" zu recht mäßigen, ja relativ geringen Preisen unterliegen. Von Amerling befanden sich in der Oktober-Ausstellung ein weiblicher Studienkopf und ein Knabenporträt. Ersterer war in Zeichnung und Ausdruck nicht sonderlich gelungen; letzteres erfreute durch die anmuthige Schlichtheit des Vortrages und das gesunde, harmonische Kolorit. Von Gauermann waren mehrere alpine Landschaften und Baumstudien vorhanden, jedoch größtentheils schwächere Arbeiten, die mit einem prächtigen Calame, der gleichfalls zu einem nicht hohen Preise verkäuflich war, den Vergleich nicht aushalten konnten. Von Danhauser, dem in Wien vordem so populären Genre-Maler, erfuhren wir, daß er sich einmal auch zu einem „Pegasus und Bellerophon" verstiegen; das befremdliche Bildchen dürfte ein gelegentlicher Privatspaß des Künstlers gewesen sein. In die vollste vormärzliche Behaglichkeit unserer „Kaiserstadt" versetzte uns dagegen Ranftl's „Gratulation". Das ist ein leibhaftiges „Stück Alt-Wien", welches uns der Künstler vorsetzt: die vornehm-zopfige Zimmerdekoration in Weiß und Gold, das kostspielige Mobiliar in Formen, welche uns heute ein Lächeln abnöthigen, wenn wir ihnen irgendwo im Wiener Walde, in einer „gut möblirten Sommerwohnung", begegnen, das „gemüthliche" Gesicht der reichgekleideten, feierlich mit dem Hut auf dem Kopfe dasitzenden Großmutter und die in weißen Atlas gehüllte, mit rosa Maschen ausstaffirte Enkelin, welche, den „Wunsch" in der Hand, knixend hereintritt, und von der man das landesübliche „Küß' d'Hand" zu hören vermeint. Das Bild übt durch seine Innerlichkeit und durch das wohl erhaltene, flott aufgetragene, pastose Kolorit einen großen Reiz aus; sie ist denn doch nicht zu verachten, die kaum verflossene „alte Wiener Schule"!

Oskar Berggruen.

Konkurrenzen.

Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien bringt zur öffentlichen Kenntniß, daß um den von dem verstorbenen k. k. Feldkriegs-Registrator Josef Benedict Reichel gestifteten Kunstlerpreis hiemit die Konkurrenz eröffnet wird, und zwar um die pro 1875 und 1876 im Betrage von je 1500 fl. ö. W. für Maler entfallenden Preise. Beide gelangen dieses Mal, laut § 14 des Reglements für die Beschickung der im Neubaue der k. k. Akademie der bildenden Künste vom 15. Oktober bis 31. December 1876 stattfindenden Eröffnungs-Ausstellung, in dieser zur Votirung. Nach dem Wortlaute der Stiftungsurkunde vom 17. Mai 1808 soll dieser Preis „den Kunstlern in den k. k. Erblanden, und z. demjenigen Maler (Oel- und Miniaturmaler), welcher in der Abbildung oder Ausführung eines Gegenstandes, dessen Wahl dem Künstler freisteht, nach einstimmiger Erkenntniß der Akademie die Leidenschaften und Empfindungen der

Seele am meisterhaftesten ausdruckt oder, dafern sich nicht immer Künstler fanden, die sich im ausdrucksvollen, historischen Fache vorzüglich auszeichnen sollten, auch demjenigen Maler was immer für einer Gattung ertheilt werden, welcher in dem Theile seiner Kunst etwas besonders Vorzügliches und Meisterhaftes, wodurch er sich vor anderen, gewöhnlichen Künstlern seines Faches auszeichnet, hervorbringen wird."

Die Zuerkennung der Preise wird vom akademischen Professoren-Kollegium vollzogen. Die Preisstücke bleiben Eigenthum der Künstler. Im Einklange mit den Bestimmungen des bereits citirten Reglements haben die Konkurrenten ihre Arbeiten bis längstens 31. Juli 1876 anzumelden, und die Konkurs-Stücke selbst in dem Zeitraume vom 1. August bis 15. September 1876 „An die akademische Kunstausstellung in Wien" per Adresse: Sekretariat der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, I. Annagasse 3, unter genauer schriftlicher Angabe ihres Namens, Wohnortes und des dargestellten Gegenstandes, selbst oder durch einen von ihnen Bevollmächtigten einzusenden. Die Transportkosten werden im Sinne des § 9 gedachten Reglements eventuell vom Ausstellungsfonds getragen. Ohne besonderes Uebereinkommen kann kein Werk vor Schluß der Ausstellung aus derselben entfernt werden, wie denn überhaupt die eingesendeten Konkurs-Stücke in Allem und Jedem gleich allen anderen Ausstellungs-Objekten behandelt werden müssen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Eine Watteau-Ausstellung ist augenblicklich in Bethnal Green eröffnet, die nach einem Berichte der „Academy" den Meister als Genredarsteller in einer Vielseitigkeit erkennen lehrt, wie man sie nach den allgemein bekannten Werken seiner Palette und den Nachbildungen derselben in Kupferstich kaum vermuthen durfte. Es handelt sich um etwa siebzig Handzeichnungen, theils in rother, theils in schwarzer Kreide oder auch mit Verwendung beider Zeichenmaterialien ausgeführt, deren Besitzerin, Miß James, die Ausstellung veranstaltet hat.

Vermischte Nachrichten.

Künstlerisches Urheberrecht. Der dem deutschen Reichstage vorliegende Gesetzentwurf betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste enthält in seinen Fundamentalbestimmungen den Abschnitt V des im Jahre 1870 vorgelegten Entwurfs betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken u. s. w. Dieser Abschnitt V wurde damals hauptsächlich deßhalb abgelehnt, weil man sich nicht darüber verständigen konnte, in welchem Umfange es gestattet sein sollte, Werke der bildenden Künste an Industrie-Erzeugnissen nachzubilden, beziehungsweise als Muster für Industrie-Erzeugnisse zu benutzen; dieser Punkt ist nunmehr gelöst worden, wie es von den Künstlern und Industriellen bei der veranstalteten Enquete übereinstimmend gewünscht wurde. Zur näheren Beleuchtung der Frage diene noch das Folgende: § 60 des Entwurfs von 1870 lautete: „Als eine verbotene Nachbildung gilt es auch, . . . 4) wenn die Nachbildung eines Werkes der bildenden Künste sich an Werken der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen befindet. Dagegen ist die Benutzung von Werken der bildenden Künste als Muster zu den Erzeugnissen der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen gestattet." Gegen den letztern Satz erhob sich aus künstlerischen Kreisen der lebhafteste Widerspruch. Man betonte gegenüber dieser Festhaltung der entsprechenden Bestimmung des preußischen Gesetzes von 1837 besonders den in der Industrie inzwischen stattgehabten Umschwung. Was früher gar nicht vervielfältigt werden konnte, wird jetzt in Tausenden von Exemplaren vervielfältigt. Früher war der Künstler fast allein im Stande, Kopien seiner Werke zu liefern; er schuf seine Werke als Unica, und die Kopien herzustellen, war oft eben so schwer wie ein ganz neues Werk zu machen. Heute ist dieses Verhältniß durch die Photographie, den Farbendruck, die Galvanoplastik vollständig umgewandelt; der Begriff der „Fabriken, Handwerke und Manufakturen" hat auch in Bezug auf die Kunst eine Ausdehnung erlangt, wie sie der Gesetzgeber von 1837 sich gar nicht denken konnte. Andererseits wies man darauf hin, wie arg die deutsche Kunstindustrie, namentlich im Verhältniß zur französischen, daniederliege, und man führte diese Erscheinung direkt auf die verschiedene Gesetzgebung zurück. In Frankreich genoß die künstlerische Erfindung des gesetzlichen Schutzes, bei uns war sie der Nachahmung wehrlos Preis gegeben. Die Folge für uns war, daß einerseits die Künstler aufhörten, für die Industrie Modelle zu arbeiten, andererseits die Industriellen, Modelle zu kaufen. Die Künstlerschaft rekrutirte sich mehr und mehr aus den höheren Klassen; das für eine gesunde Entwickelung so nothwendige Mittelglied zwischen Kunst und Handwerk, die Kunstindustrie, verfiel, indem sie sich auf schlechte Nachahmung fremder Modelle beschränkte. Wer in Deutschland mit eigenen Modellen arbeitete, ging gewöhnlich zu Grunde; fast alle wirklich tüchtigen Kräfte der Kunstindustrie gingen in's Ausland. Eine gründliche Aenderung dieses Zustandes hielt man auf künstlerischer Seite nur durch das einfache Verbot der Nachahmung von Werken der bildenden Künste an Erzeugnissen der Industrie für möglich, und man berief sich darauf, daß, wenn dem so sei, der Einwand, durch das Verbot würden die Interessen der Gesammtheit geschädigt, sich schon von selbst widerlege. Wie sehr indeß die Berechtigung des von den Künstlern eingenommenen Standpunktes anerkannt werden mochte, so mußte man andererseits doch darauf bedacht sein, daß nicht die Möglichkeit ausgeschlossen werde, Werke der bildenden Künste als Anregung zu neuen Schöpfungen zu benutzen. Der jetzt dem Reichstage vorliegende Gesetzentwurf sucht dies nun dadurch zu erreichen, daß er in seinem § 4 bestimmt: „Als Nachbildung ist nicht anzusehen die freie Benutzung eines Werkes der bildenden Künste zur Hervorbringung eines neuen Werkes." Im Uebrigen wird die Nachbildung von Werken der bildenden Künste an Industrie-Erzeugnissen lediglich verboten, und es der sachverständigen und richterlichen Prüfung überlassen, ob eine verbotene Nachbildung oder eine erlaubte freie Benutzung vorliegt.

(Köln. Ztg.)

B. **Professor Wilhelm Camphausen** in Düsseldorf hat ein großes Bild im Auftrage des deutschen Kaisers vollendet, welches den Siegeseinzug in Berlin nach dem französischen Kriege am 18. Juni 1871 darstellt. Die Aufgabe war eine ungemein schwierige, da die Menge der Figuren zum größten Theil Porträts sein mußten, und die ganze Umgebung, welche das Brandenburger Thor und den Pariser Platz in reichem Fahnen- und Laubschmuck mit Tausenden von Zuschauern darstellt, auch nicht viel des Malerischen bot. So kann es denn nicht fehlen, daß dies Gemälde nicht jenen ungetheilten Beifall bei seiner Ausstellung im Salon des Herrn Ed. Schulte fand, der andern Werken des berühmten Künstlers zu Theil ward, in denen die Phantasie freier zu schaffen und deßhalb auch Wirkungsvolleres zu bieten vermochte. Und dennoch erscheint kaum ein Moment in der neuesten Geschichte der künstlerischen Verewigung würdiger, als der Augenblick, in welchem der greise König von Preußen an der Spitze seines sieggekrönten Heeres als deutscher Kaiser in seine Hauptstadt zurückkehrt. Das wäre ein Gegenstand für ein monumentales Gemälde in großen Dimensionen, wie es aber vielleicht erst Künstler späterer Zeiten in seiner vollen Großartigkeit darzustellen vermögen, die nicht mehr durch allerlei Rücksichten und Verhältnisse mehr oder minder gebunden sind. Camphausen schildert die Scene, wie Kaiser Wilhelm aus der Hand der vordersten Ehrenjungfrau, Frl. Bläser, der Tochter des trefflichen Bildhauers, den Lorbeerkranz entgegennimmt. Neben dem Kaiser reiten der Kronprinz und Prinz Friedrich Karl, dahinter Prinz Albrecht und Feldmarschall Wrangel. Nun folgen die preußischen Prinzen Adalbert, Karl, Alexander und Georg und die Fürsten des geeinigten Deutschlands, die Herrscher von Baden, Weimar, Oldenburg, Coburg-Gotha, Anhalt und Schaumburg-Lippe, die Prinzen Luitpold von Bayern, Wilhelm von Württemberg, Ludwig von Hessen, Wilhelm von Baden, Leopold von Hohenzollern und viele Andere mit ihrem Stabe. Zur Rechten im Vordergrunde halten Bismarck, Moltke und Roon, sowie die Führer der großen Korps: Kronprinz von Sachsen, Großherzog von Mecklenburg, Werder, Steinmetz, von der Tann, Manteuffel, Goben und Kameke. Zur Linken stehen die Ehrenjungfrauen, die Stadträthe von Berlin und andere Notabilitäten, und die jauchzende Menge füllt die übrigen Theile des Bildes. Camphausen, der bei dem Einzug in Berlin

anwesend war, hat das Ganze mit möglichster Treue und einsichtsvollem Verständniß wiedergegeben und die Zahl seiner vaterländischen Gemälde damit um ein interessantes Werk bereichert, welches jedenfalls bald durch verschiedene Vervielfältigungen in weiteren Kreisen bekannt werden durfte.

– r. **Aus Tirol.** Am 24. Oktober d. J. wurde zu Telfs im Oberinnthale das Denkmal des Tiroler Malers Joseph Schopf, den auch Goethe gelegentlich in seinen Aufsatzen uber bildende Kunst nennt, enthullt. Es besteht aus einer Marmorbuste, welche ein Landsmann des Verewigten, der Bildhauer J Gapp, zum Geschenk machte; nächst ihm erwarb sich der Skriptor des Museums, Balthasar Hunold, fur das Zustandekommen des Werkes besondere Verdienste. Von den herkommlichen Reden, Festessen und Toasten sehen wir ab und geben ein kurzes Lebensbild des Gefeierten. Ein Sohn des Bruckenwirthes zu Telfs, wurde er am 2. Februar 1745 geboren. Seine Mutter verlor er schon im funften Jahre durch einen unglücklichen Schuß, der sich in der Schießstätte nebenan entlud. Schon als Knabe zeigte er ein ausgesprochenes Talent für Malerei und konnte, unterstützt vom Kloster Stams, nach Innsbruck und Wien in die Lehre gehen. Endlich wurde er seinem Landsmann Martin Knoller empfohlen, dem er sich auf das engste anschloß. Knoller verwendete ihn bei seinen großen Arbeiten als Gehilfen, so daß er sich dessen treffliche Technik im Fresco und Oel unmittelbar aneignen konnte. Im Jahr 1776 kam Schöpf als kaiserlicher Pensionär nach Rom und wurde hier in die Kreise von R. Mengs gezogen, der auf ihn nachhaltigen Einfluß gewann, ohne daß er gerade zum Nachahmer herabsank. Raffael und Correggio waren auch ihm die höchsten Ideale, von Ersterem kopirte er mit großem Fleiß viele Köpfe, die sich jetzt im Besitz des Kollegialrathes Vinzenz von Tschiderer zu Botzen befinden. Doch vernachläßigte er die Natur nicht; er studirte fleißig Anatomie, nebenbei beschäftigte ihn auch die Landschaftsmalerei; Anerkennung verdient der „Abend", ein Oelbild aus der Campagna romana unweit Frascati. Bald erregte er die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde; er erhielt Aufträge für die Kirche von Gennazzano; wie das herkömmlich, suchten ihn auch Engländer und Franzosen an sich zu ziehen. Er kehrte aber 1783 nach Deutschland zurück und übernahm es in demselben Jahre, die Benediktinerabtei Aschbach bei Landshut mit Fresken zu schmücken. In Tirol lieferte er für eine ganze Reihe von Kirchen nördlich und südlich des Brenners Altarblätter, oder malte ihre Decken und Wände al fresco, zuletzt die Servitenkirche zu Innsbruck (1820). Viel Ehre trugen ihm die Gemälde am Plafond der Kirche zu Bruneckeu: Mariä Himmelfahrt, welcher der Dichter Hermann von Gilm schöne Verse widmete. Leider ging die Kirche vor etlichen Jahren durch eine Feuersbrunst zu Grunde. Als sein vorzüglichstes Werk in dieser Richtung dürfen wir wohl die Fresken in der Johanniskirche zu Innsbruck bezeichnen, namentlich den Tod des Heiligen. Sie sind brillant gemalt (1794), wie denn überhaupt den tirolischen Kirchenmalern am Schluß des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts mehr als üblich Beachtung gebührt. Schöpf malte seine Fresken mit vollendeter Technik zu einer Zeit, wo die Bruder von S. Isidoro unbeholfen tasteten. Ein Jahr Schule bei dem Tiroler hätte ihnen über alle Schwierigkeiten weggeholfen! Auch Privaten lieh er seinen Pinsel. Im Tschurtschenthaler'schen Hause im Imrain zu Innsbruck fährt ein riesiger Neptun mit vier Rossen am Plafond hin. Staffeleibilder von ihm finden sich häufig. So besitzt Lord Bristol eines, welches den Dichter Horaz am „praeceps Anio" lesend vorstellt. Um ein Porträtmaler im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu sein, war er zu wenig Realist und malte daher mehr aus dem Innern als nach dem Aeußern. Schöpf war nach und nach ein wohlhabender Mann geworden; sein Stillleben verbitterte freilich ein schlechtes Weib, von welchem ihn 1807 der Tod befreite. Doch beraubte ihn 1820 der Bankerott eines Freundes des größeren Theiles seines mühsam erworbenen Vermögens. Schwere Krankheiten zehrten seine Lebenskraft auf und so verschied er 1822 am 15. September. Seine Bilder erhalten ihn lebendig im Andenken der Heimat.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kupferstiche.

Raffael, der Triumph der Galatea Nach dem Fresco in der Farnesina zu Rom gest. v. G Biot. 56 zu 40 Cm. Wien, Kaeser.

—— la Madonna di Tempi, gest v. J. L. Raab. 35 zu 24½ Cm. München, Bruckmann.

Camp, C. v., Im Herbst, gest. von E. Willmann. 34½ zu 25 Cm. Baden'sches Kunstvereinsblatt.

Mannfeld, B., Durch's deutsche Land. Malerische Statten aus Deutschland und Oesterreich. In Orig. Rad. 1. Lief. 5 Blatt. Berlin, A. Duncker.

Schwind's, Moritz v., Illustrationen zu Fidelio. 3 Bl. gest. von H. Merz & C. Gonzenbach, mit Gedichten von H. Lingg. Fol. Leipzig, Rieter-Biedermann.

Holzschnitt.

Bleibtreu, G., die Capitulationsverhandlungen zu Donchery zwischen d. Generalen v. Moltke und v. Wimpffen in der Nacht zum 2. Sept. 1870. 35 zu 59½ Cm. Leipzig, Exped. d. illustr. Zeitung.

Photographien.

BELVEDERE GALERIE, die k. k. in Wien. Photogr. nach Zeichnungen v. Prof. Bayer, Klaus, Hallasch etc. Bl. 25. Junge Venetianerin u. 27. Venetianerin nach Palma Vecchio. 26. Gräfin Emilie v. Solms nach A. v. Dyck. 28. u. 29. Portrait e. alten Mannes u. e. alten Frau, nach Balth. Donner. 30. Heil. Familie, nach Ang. Bronzino. 31. Brustbild e. jungen Mannes (Florent. Schule.) 16⁰. 8⁰. Gr. III. u. Gr. II. München, Bruckmann.

Pausinger, Fr. v., Waidmann's Erinnerungen. 12 Blatt in photogr. Lichtdruck. Gr. V. 8. Ebdas.

Payer, Jul., die österr.-ungar. Nordpol-Expedition 1872—74. Nach der Natur gez. v. J. P. u. gem. von A. Obermüllner. 12 Photogr. Gr. qu. Fol. Ebdas

Werner, A. v., 12 Illustrationen zu Scheffel's Frau Aventiure in Photographien. In Fol. Ebdas.

MEISTERWERKE AUS DER ÄLTEREN KÖNIGL. PINAKOTHEK in München. 24 Photogr. nach Zeichnungen nach Tizian, Correggio, Terburg, Rubens, Rembrandt, Raffael, Murillo, Rotari, Dürer etc. 16⁰. bis Folio. Ebdas.

BAYR. NATIONAL-MUSEUM, KUNST-SCHÄTZE AUS D., nach Anordnung des k. Directors D. v. Hefner-Alteneck. Orig.-Aufnahmen, in photogr. Druck herausg. v. J. B. Obernetter. Lief. 1 u. 2 à 10 Blatt. Gr. Fol. München, Kellerer.

Illustrirte Bücher und Bilderwerke.

Führich, J. Ritter v., der Psalter in Allioli's Uebersetzung. Mit Orig.-Zeichnungen von v. J. Ritter v. F. gr. 4⁰. Leipzig, Dürr.

Wilberg, Chr., Aquarelle. 1. Serie. Potsdam und Umgebung. Facsimile-Reproductionen. gr. fol. 1. Lief. Berlin, A. Duncker.

Aus Eduard Hildebrandt's Skizzenbuch. Eine Auswahl von Bleistift-Zeichnungen des Meisters in Facsimile-Druck. Lief. 1. 4⁰. Berlin, Wagner.

Dürer, Alb., la grande passion, en 12 gravures sur bois. Nuremberg anno 1511. Réprod. procédé P. W. van de Weijer, avec une introduction de G. Duplessis. 12. Bl. Roy. Fol. Leipzig, Vogel.

Zeitschriften.

L'Art. No. 47.

La troisième invasion, introduction von E. Véron. (Mit Abb.) – Paris Bordone, von A! de Buisseret. — Exposition des oeuvres de Barye, von E. Véron. —

The Academy No. 185.

Art — Books: Leaves from a sketch-book, von S. Read; Etchings from the National Gallery, with descript. notes, by R. N. Wornum. — The David Cox Exhibition in Liverpool, von T. G. Prangl. — The marine Gallery. – The new british institution. — The society of french artists, von W. M. Rossetti. — Art news from Paris, von Ph. Burty.

Drugulin's Leipziger Kunst-Auktion LIX.

Dienstag den 7. December und folgende Tage:

Kunstnachlass

des Herrn Dr. Hermann Härtel.

Werthvolle Grabstichelblätter — vorzügliche Originalstiche und Radirungen der alten Meister — Zeichnungen — Ornament-, Architektur-, Costüm- und Galeriewerke etc.

Kataloge franco gegen franco von *W. Drugulin* in Leipzig.

Soeben erschien:

Aus

Eduard Hildebrandt's Skizzenbuch.

Eine Auswahl von Bleistiftzeichnungen des Meisters.

Facsimile-Druck von **Römmler & Jonas** in Dresden.

1. Lieferung 12 Blatt auf starkem Carton in Quart.

Preis in eleg. Mappe 18 Mk — in Umschl. 15 Mk — des einz. Blattes 1,50 Mk.

Die unvergleichliche Vielseitigkeit **Ed. Hildebrandt's**, die Genialität seiner Auffassung und die meisterhafte Sicherheit seiner Vortragsweise kommt in dieser Sammlung auf das Ueberraschendste zur Geltung. Landschaften, Charakterköpfe, Thiere, Figuren, Bäume, Genrestücke, Karikaturen, fast jedes Gebiet der Malerei ist hier in einer gleich interessanten, originell angelegten Zeichnung vertreten. — Die Abdrücke liefern mit dem Original zu verwechselnde Facsimiles.

Die Verlagshandlung von **R. Wagner.**
BERLIN. Zimmerstrasse 92/93.

Kunst- und Kunst-Industrie-Ausstellung

zu München 1876.

Anmeldeformulare zur Ausstellung sind unentgeltlich zu beziehen:

a) bei allen im Programm genannten Anmeldestellen,
b) in **Berlin** bei der Centralanmeldestelle im deutschen Gewerbe-Museum,
c) in **Wien** bei der Centralanmeldestelle im k. k. österreich. Museum für Kunst und Industrie,
d) direkt in München bei dem unterfertigten Direktorium.

Das Direktorium für die Jubiläumsfeier des Münchener Kunst-Gewerbe-Vereines.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Soeben wurde vollständig:

Shakespeare-Galerie.

Charaktere und Scenen aus Shakespeare's Dramen.

Gezeichnet von

M. Adamo, H. Hofmann, H. Makart, F. Pecht, F. Schwoerer, A. und H. Spieß.

36 *Blätter in Stahlstich.*

Mit erläuterndem Texte von **Friedrich Pecht.**

Quart. 48 Mark. Geb. in Leinwand 56 M., in Leder 62 M.
Folio. Pracht-Ausgabe. 84 Mark. Geb. in Leder 105 M.

Das von einem Verein der ausgezeichnetsten deutschen Künstler geschaffene Werk liegt nun vollständig vor und ist geheftet wie in reichem und geschmackvollem Einband durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen. Als neuestes deutsches Prachtwerk empfiehlt sich die „Shakespeare-Galerie" namentlich auch für den diesjährigen Weihnachtstisch.

Soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Gottfried Kinkel (Zürich), **Mosaik zur Kunstgeschichte.** gr. 8. VIII. u. 467 S. Preis M. 9,00.

Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers. 2. Auflage. Auf feinstem Velinp. 16. 118 S. Preis geh. M. 2,00. Eleg. geb. M. 3,00.

Berlin, Robert Oppenheim, Verlagsbuchh.

Neuer Verlag
von **E. A. Seemann** in **Leipzig.**

DÜRER.

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von

Moriz Thausing,
Prof. an der k. k. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8°. broch. 22 M.; eleg. geb. in Calico 25 M.; in Pergament 28 M.; in rothen Saffian 30 M.; in mausgraues Kalbleder 32 M.

GESCHICHTE

der deutschen Kunst im Elsass.

Von

Dr. Alfred Woltmann,
Professor an der k. k. Universität in Prag.

Mit 74 Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8°.

Preis 10 M., eleg. geb. 12,50 M.

KUNST UND KÜNSTLER

des

Mittelalters und der Neuzeit.

Biographien und Charakteristiken.

Herausgegeben von

Dr. Rob. Dohme,
Bibliothekar S. M. des Kaisers.

Mit vielen Illustrationen in Holzschnitt.

à Lieferung 2 Mark.

5. Lief. *Jan Steen, Adriaen van Ostade,* von Dr. Carl Lemcke.
6. „ *Albrecht Dürer,* von Dr. Wilhelm Schmidt.

Für die **Schnaase-Büste** sind ferner eingegangen:

Von Herrn Prof. Rahn.	100 M.
Summe der bish. Quittungen	495 „
Gesammtsumme	595 M.

E. A. Seemann.

Hierzu 2 Beilagen von Paul Neff in Stuttgart und Ferd. Hirt & Sohn in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang. | Nr. 9.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

10. December | 1875.

Kunst-Chronik

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

II.

Nahe verwandt mit den vorgenannten Prachtwerken ist ein Unternehmen der Bruckmann'schen Verlagshandlung, welches „Italiens Städte und ihre Umgebungen" in Wort und Bild zu schildern beabsichtigt. Der erste Band behandelt „Venedig". Der literarische Theil hat in Gsell-Fels einen orts- und sachkundigen Verfasser erhalten, die künstlerische Zuthat lieferten außer den alten Meistern der venetianischen Schule Th. Choulant, Fr. Eibner, E. Kirchner, L. Passini und Ferdinand Wagner. Mit dem Holzschnitte wetteifert die Photographie, um die Herrlichkeiten der ehrwürdigen Lagunenstadt dem Auge vorzuführen. Dem Ersteren sind hauptsächlich die Architekturbilder zugewiesen, die theils in den Text eingeschoben, theils auf großen Einzelblättern zwischengeheftet sind, der Letzteren Aufgabe war es vornehmlich, die reizenden Pinsel-Zeichnungen, in denen Passini Straßenleben, Tracht und Sitte der Bewohner schildert, sowie einige Hauptwerke Bellini's, Tizian's, Palma's und Paolo's des Veronesers zu vervielfältigen. Die unmittelbare Nebeneinanderstellung von Holzschnitt und Photographie ist vielleicht nicht ganz günstig, weder nach der einen noch nach der andern Seite hin, rechtfertigt sich aber durch den Wunsch, von dem Werthe der gemalten Originale so wenig wie möglich bei der Reproduktion in Verlust gerathen zu lassen. Einen günstigeren Angriffspunkt für das Gesammtunternehmen, als ihn Venedig bietet, konnte die Verlagshandlung kaum wählen; hat doch keine Stadt der Welt ein so individuelles Gepräge, ein von modernem Industrialismus und moderner Wohnungsnoth so wenig angekränkeltes Wesen, keine so reiche architektonische Veduten, deren malerischer Reiz, durch das feuchte Element gehoben und verdoppelt, für die Kunst des Pinsels unerschöpflich und ewig jung erscheint. Der Schwerpunkt der künstlerischen Ausstattung des prächtigen Bandes in größtem Quartformate, dessen stattliches äußeres Gewand das Auge zum Einblick in das Innere freundlich einladet, liegt auf den fast Seite bei Seite sich aneinander reihenden Interieurs, Kanal- und Straßenprospekten von Choulant, von denen wir unsern Lesern eine Probe vorzuführen im Stande sind.

Wir treten von dem festen Boden der Wirklichkeit hinüber in die Phantasiewelt und nennen zuerst Th. Storm's „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius", von welchem die Verlagshandlung von Wilh. Mauke in Leipzig eine illustrirte Prachtausgabe veranstaltet hat. Die Zeichnungen lieferte Hans Specker, die Holzschnitte Hugo Käseberg, im farbigen Holzschnitt zweifellos einer der geschicktesten Leipziger Xylographen. Der Verleger wie der Zeichner betreten unseres Wissens zum ersten Male das Gebiet der illustrirten Literatur, aber sie thun es beide mit entschiedenem Glück. Der Name „Specker" klingt allen vertraulich, die in den vierziger Jahren jung waren. Es ist der Sohn des Fabelspecker, der uns hier begegnet. Sinnig mit Ornament, Laubwerk und allegorischen Fi-

Sala del gran Consiglio. Aus „Italiens Städte" Verlag von F. Bruckmann.

guren umrahmte und umflochtene Medaillon-Bildnisse der Dichter zieren den Anfang eines jeden der in literarhistorischer Folge angeordneten Abschnitte des Buches, hin und wieder ist dann ein einzelnes Gedicht mit einer Illustration bedacht; Kopfleisten und Schlußstücke vollenden den künstlerischen Schmuck. Besonders ansprechend sind die stimmungsvollen Landschaftsbilder und die feinen symbolischen Züge, denen wir nicht selten in den Kompositionen der Medaillons begegnen. Wünschenswerth bliebt nur ein größerer Einklang in dem nebensächlichen Zierwerk, den Kopfleisten und Schlußstückrn, von denen einige sich mehrfach wiederholen. Diese etwas ermüdenden Repetitionen sind wohl mehr auf eine weise Beschränkung des finanziellen als auf eine Knappheit des künstlerischen Vermögens zurückzuführen. — Ein glücklicher situirter Vetter dieses illustrirten Hausbuches ist das wesentlich splendidere, in behaglichem Bilderluxus schwelgende „Album deutscher Kunst und Dichtung", herausgegeben von Friedrich Bodenstedt, welches die Grote'sche Verlagshandlung zum dritten Male unter den Christbaum legt. Die Reihe klangvoller Künstlernamen, die Antheil haben an der reichen Fülle des künstlerischen Schmuckes seiner Blätter, ist bei der neuen Auflage noch bereichert worden, und, wie uns dünkt, hat die eine und andere der minder glücklichen Interpretationen von Dichterworten durch neue Kompositionen erwünschten Ersatz gefunden. Wir bedauern, daß die Künstler nur bei den größeren vollseitigen Bildern namhaft gemacht sind, die mitunter ihrem künstlerischen Werthe nach hinter den kleinen Phantasieblumen zurückstehen, die ihren Platz zwischen den Zeilen fanden. Dürfen wir der Verlagshandlung, der wir von ganzem Herzen für diese von neuem besiegelte Belle-Alliance zwischen Poesie und Kunst dankbar sind, für die vierte Auflage einige Wünsche entgegenbringen, so wären es erstens ein Ersatz für den überladenen, sich in einer verdrießlichen Gothik ergehenden Einband, zweitens eine Erlösung der beiden in der Rolle der Musen sich nicht ganz heimisch fühlenden kaulbächlichen Jungfrauen hinter der Widmung, denen es nicht schaden könnte, wenn sie zu ihrem häuslichen Berufe zurückkehrten, und endlich die Ausmerzung des einen der beiden Pianino's, die zur Darstellung der Macht der Musik verwandt sind. Das von Ferd. Keller zu diesem Zweck benutzte Instrument ist, wie uns dünkt, arg verstimmt, und diese Verstimmung wirkt auf die paradesitzende Modedame, die die Rolle der Zuhörerschaft übernommen, offenbar auch verstimmend. Oder sollte sich das arme Fräulein blos langweilen? Gleichviel! Der Verleger thäte ein gutes Werk, wenn er dieser musikalischen Sitzung ein Ende machte.

Ein vollendetes Feiertagsbuch bietet uns dieselbe Verlagshandlung in der von Ferdinand Piloty

Portrait K. Immermann's. Aus Th. Storm's „Hausbuch", Verlag von W. Mauke.

illustrirten Groß-Quart-Ausgabe von Shakespeare's „Romeo und Julia". Das ist in der That einmal eine Schöpfung ganz aus einem Guße, eine Leistung des guten Geschmackes, die ohne Rückhalt anzuerkennen ist. Der einzige Einspruch, den man auch hier versucht wäre zu erheben, ist wieder die Verbindung des Typendrucks mit der tonsatten, glänzigen Photographie, die sich nun einmal an Stelle des Kupferstichs in die Prachtausgaben eingedrängt hat. Zum Glück verträgt die Holzschnittillustration des Werkes, die im Wesentlichen als Dekorations-Element eintritt, hier ohne Abbruch die Nähe der blendenden Schwester, ja man möchte sagen, in ihrer schüchternen Decenz erscheint sie um so liebenswürdiger und anmuthiger neben der anspruchsvollen Genossin. Mit echt künstlerischem Gefühle ist die ganze typographische Ausstattung abgewogen und abgemessen, das Größen- und Tonverhältniß der in Arabesken spielenden, in feinen Bezügen auf die Dichtung vorbereitenden graziösen Kopfstücke, ferner der einfach mit voller Wahrung der Grundform ornamentirten Initialen in Rothdruck sowie der rein ornamentalen Zierstücke an den Aktschlüssen, endlich die ebenfalls in Rothdruck gehaltenen zarten Umfriedigungen jeder Textseite, — Alles vereinigt sich zu einem vollendet harmonischen Eindrucke, wie er uns so selten bei deutschen Prachtwerken zu Theil wird. Dazu kommt, daß die Teubner'sche Offizin in Leipzig ihr Bestes gethan hat, um mit den gegebenen Mitteln Alles zu leisten, was die Buchdruckerpresse in saubersten Zurichtung, in tiefstem Glanz der Schwärze und untadeliger Glätte des Papiers zu leisten vermag. Dem Innern ist die äußere Schale entsprechend, sie drängt sich nicht, wie es so häufig der Fall, mit protziger Prahlerei als Hauptsache auf, sondern zeigt ein vornehmes Festgewand, das mehr durch den großen Wurf als durch krause Buntheit und flatzige Goldmassen zu imponiren sucht. Ueber die Auffassung des berühmten Liebespaares, über die Wahl und Anordnung der Scenen, deren einige, auch in Holzschnitt ausgeführt, den Text unterbrechen, wollen wir hier mit dem Künstler nicht abrechnen; nur hervorheben möchten wir, daß Piloty uns nirgends zu entschiedenem Widerspruche reizt, daß er das Süße und Wonnige der Dichtung nicht in's Süßliche und Sentimentale herabgezogen, das Grausige und Furchtbare nicht zum Krassen und Widerwärtigen verzerrt hat. Vielleicht ist kein Shakespeare'sches Stück so glücklich zur Illustration angelegt wie gerade diese

Tragödie der Liebe wegen der Einfachheit der Charaktere und des in Ursache und Folge vollendeten Realismus der Handlung.

Nicht dasselbe kann man von Goethe's Faust behaupten, zu dessen Bewältigung die zeichnende Kunst so oft schon seit Cornelius' Frühzeit ihre volle Kraft eingesetzt hat. Die beiden gewaltigen Träger der Handlung sind nicht Fleisch von unserm Fleisch, nicht Bein von unserm Bein, und der gedankenhafte, weltumfassende Grundzug der Dichtung läßt sich nicht ohne Rückstand in den strengen Umriß sichtbarer Formen zwängen. Diese Ansicht drängte sich uns von Neuem auf, als wir und der modernen Klassicität der Form und des Gedankeninhalts, über welchen der Dichter sich mühelos hinwegsetzt, wird für den Maler eine Klippe, an der das Schifflein seiner Phantasie, auch wenn sie uns prächtige Bilder voll malerischen Reizes, wie z. B. der Spaziergang, vorzaubert, nur gar zu leicht strandet. Trotz alles mittelalterlichen Apparats in Kostüm, Architektur und gothisirendem Ornament stiehlt sich die Modernität herein, sobald die Persönlichkeit, nicht die Scenerie das erste Wort reden. Und immer spricht das Aeußerliche, Thatsächliche viel zu stark vor, während es doch bei dem Dichter nur der feine Goldfaden ist, auf den er

Aus „Storm, Hausbuch", Verlag von W. Mauke.

Kreling's „Bilder und Zeichnungen" zu dem größten Meisterwerke moderner Poesie durchmusterten. Das äußerlich in ganz ähnlicher Weise wie Piloty's „Romeo und Julia" angelegte Prachtwerk, dessen Format nur noch bedeutend umfänglicher ist und gespaltenen Satz des Textes bedingte, ist bis zur vierten Lieferung gediehen. Die drei in diesem Jahre erschienenen Hefte bringen folgende sechs größere photographirte Kompositionen: Margaretha in Martha's Garten, die Gartenscene zwischen Faust und Gretchen, Margaretha vor dem Muttergottesbilde, die Hexenküche, die Walpurgisnacht, der Spaziergang. Der Zwiespalt zwischen der realen Welt, die sich auf mittelalterlichem Boden bewegt, die glänzenden Perlen erhabener Weltweisheit aufgereiht. Immerhin ist Kreling's Faustillustration namentlich in ihren phantastischen Elementen, die sich in freier Weise ohne den Anspruch der Raumwirklichkeit an einzelne Zierbuchstaben oder an die Bildaphorismen im Texte anhängen, nicht zu unterschätzen, und gern wird man auf die schwanke Brücke treten, die von den Gestalten und Formen des Künstlers zu den Gedanken des Dichters hinüberführt. Die Behandlung der Holzschnitte, von denen die meisten auf bildmäßige Selbständigkeit mit malerischer Wirkung angelegt sind, ist dem großen Format entsprechend mehr auf Massen-, als auf Detailwirkung berechnet.

Su.

Die Selleny-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Wenn gegenwärtig, in der Epoche des Realismus auf allen Hauptgebieten der Kunst, hin und wieder in modernen Kunstwerken eine bei aller realistischen Treue dennoch idealen Zielen zugewendete Naturdarstellung uns entgegentritt, so haben wir dies blos Künstlern zu verdanken, denen ein so tiefer Blick in die Natur, ein so sicheres Erfassen und Darstellen des Wesentlichen und Charakteristischen der Dinge beschieden ward, daß ihre Leistungen unwillkürlich an jenes philosophische Prinzip Plato's gemahnen, welches allen Objekten der Sinnenwelt ein ideales Urbild zuschreibt. Ein Künstler dieser seltenen Art war Josef Selleny, und die an sechshundert Nummern umfassende Ausstellung seiner Werke bietet, obschon sie kaum den dritten Theil dessen umfaßt, was der frühverstorbene Meister in rastlosem Eifer geschaffen, nicht bloße Abbilder, sondern in Wahrheit Urbilder der Natur unter allen Himmelsstrichen. Der große Globus, welcher neben dem Bildnisse des Meisters aufgestellt wurde, ist nämlich kein eitles Prunkstück, sondern ein voll berechtigtes Symbol der über den ganzen Erdball sich erstreckenden Thätigkeit des Künstlers, und will man den Zusammenhang der geographisch abgegrenzten Abtheilungen der Ausstellung sich vergegenwärtigen, so muß man in der That an den Globus treten. So zahlreiche und so treffliche „Ansichten der Natur" wie diesmal, sind kaum je beisammen zu sehen, und

selbst die sehr interessante Ausstellung von Aquarellen Eduard Hildebrandt's, deren wir uns 1870 im Künstlerhause zu erfreuen hatten, konnte, bei aller Mannigfaltigkeit, nicht die universelle Bedeutung der gegenwärtigen Sammlung Selleny'scher Arbeiten beanspruchen.

Unwillkürlich fühlt man, nachdem der Name Hildebrandt's zufällig gefallen, sich versucht, eine Parallele zwischen dem aus Danzig stammenden großen Aquarellisten und unserem im Weichbilde Wiens geborenen Künstler zu ziehen. Die beiden, in ganz gleichem Alter früh dahingeschiedenen Meister haben, dieser vom Donaustrome, jener von der Weichselmündung aus, bloß mit dem Ballaste ihrer Kunst sich kühn auf's Weltmeer gewagt und den Erdball umsegelt; beide haben, was sie erschaut und erlebt, in schier unerschöpflicher Fülle zur Darstellung gebracht und so einen kompendiösen orbis pictus geschaffen, der als ein immerhin ganz annehmbarer Ersatz mangelnder Autopsie angesehen werden kann. So trefflich aber auch die Leistungen der beiden Künstler in ihrer Art sind, so kann es doch kaum einen ausgeprägteren Gegensatz künstlerischer Grundanschauungen geben, als den Unterschied in der Darstellungsmethode der genannten Meister, und eben wegen dieser Polarität ergänzen sie einander in der wirksamsten, für die Wissenschaft und Kunst ersprießlichsten Weise. Selleny arbeitet vornehmlich mit dem kontourirenden Stifte; ihm ist die Zeichnung, die möglichst genaue Treue und scharfe Aufnahme des vorliegenden Naturbildes Hauptsache, und dann erst kommt das Kolorit in Betracht. Hildebrandt's Darstellungsmittel hingegen ist zunächst der kolorirende Pinsel; er sieht der ihm erscheinenden Natur vor Allem den koloristischen Effekt ab, der ihn um so mehr reizt, je seltener er auftritt, und erst dann denkt er an Umriß und Begrenzung des Bildes. Aus diesem Grunde ist es erklärlich, weshalb so viele der primären Studien Hildebrandt's sofort als eigentliche Bilder, als abgeschlossene Kunstwerke gelten können, während so wenige Studien Selleny's bis zu diesem Grade ausgeführt und vollendet sind. Denn, wenn die Farbenwirkung eines konkreten Naturbildes, insbesondere eine außergewöhnliche, treu wiedergegeben werden soll, so müssen hiezu alle Mittel der Darstellung sogleich aufgeboten werden, und es geht nicht an, den flüchtigen, mit Luft und Licht wechselnden Farbenton blos zu notiren, die Ausführung aber für spätere Zeit sich vorzubehalten. In einer ganz anderen Lage dagegen ist der Künstler, welcher die Dinge der Außenwelt zunächst in jener Gestalt darstellen will, in welcher sie sich gewöhnlich dem Beschauer darbieten und der auf Kontour und Form als das Beharrende, Wesentliche der Erscheinung das Hauptgewicht legt. Da genügt es allerdings, die Umrisse des Naturbildes treu wiederzugeben und blos jene Details auszuführen, welche das Charakteristische der Erscheinung ausmachen und ohne sofortige Aufnahme leicht dem Gedächtnisse entschwinden können, die anderen Details aber blos anzudeuten oder, wo sie selbstverständlich sind, auch ganz wegzulassen. Diese Methode der Naturaufnahme hat denn auch, wie wir des Näheren erörtern werden, Selleny mit Recht befolgt, und so sehen sich seine meisten, seine besten und unmittelbarsten Aufnahmen an wie malerische Stenogramme der Natur. Nach der Intention des Künstlers sollen diese primären Naturstudien eben keine selbständigen Zwecke verfolgen, sondern erst später in die künstlerische Darstellung übertragen werden, gleichwie literarische Stenogramme in die gewöhnliche Zeichenschrift. Um das Verhältniß zwischen beiden Meistern sich anschaulich zu machen, denke man an das allbekannte Oelbild Hildebrandt's „Unter dem Aequator", an seine wundersame „Bai von Rio de Janeiro bei Mondschein" in der Villa Ravené zu Berlin, oder an das berühmte Aquarell aus Siam „Elephant, bei Sonnenuntergang einen Baumstamm ziehend", und besehe Selleny's großes Oelbild „Die Insel Sanct Paul", seine große Aufnahme des Busens von Rio de Janeiro von der Landseite aus und etwa die in der Auffassung geradezu großartige, im Detail wunderbar scharfe Bleistiftzeichnung des Tempels von Mahamalaipur, und der oben hervorgehobene Gegensatz zwischen den beiden Künstlern wird sofort in's klarste Bewußtsein treten. Früher pflegte man nicht selten in einer für Selleny verletzenden Weise auf die koloristische Ueberlegenheit und das künstlerisch Fertige der Hildebrandt'schen Aufnahmen hinzuweisen; allein dadurch ist der bei Künstlern ersten Ranges stets müssige Streit, wer der „größere" von beiden sei, nicht entschieden. In dem Sinne, in welchem Goethe dieselbe Streitfrage in Bezug auf sich und Schiller löste, kann vielmehr die deutsche Kunst ohne weitere Messung der „Größe" stolz darauf sein, „zwei solche Kerle" zu besitzen, die zusammen das plastische wie das malerische Prinzip der künstlerischen Darstellung der Natur in so mustergiltiger Weise vertreten.

Verweilen wir, ehe wir zur Besprechung der einzelnen Selleny'schen Werke schreiten, noch einen Augenblick bei der aus ihnen hervorgehenden Auffassungs- und Darstellungs-Methode des Künstlers, um den aus einer derartig umfassenden Ausstellung für die Kunstgeschichte zunächst fließenden Gewinn eines solchen Einblickes festzuhalten. So schön komponirt und mit nicht geringer Begabung gemalt auch mehrere der ausgestellten Oelbilder unseres Meisters sind, können wir den Schwerpunkt seiner Leistungen doch nicht in die von ihm nachträglich nach seinen Skizzen ausgeführten Arbeiten legen. Bekanntlich ist es dem unglücklichen Künstler, trotz der bescheidensten Anforderungen, selten gegönnt gewesen, seine Aufnahmen zu Bildern zu gestalten;

es läßt sich daher schwer bestimmen, ob er, mit den gestellten Aufgaben fortschreitend, zu einer freieren Verarbeitung des errungenen Stoffes, zu einer größeren Selbständigkeit der Komposition und somit zur Schöpfung von Naturbildern großen Stiles gelangt wäre. Zu dem halben Hundert ausgeführter Oelbilder, welches die Ausstellung enthält, lassen sich fast durchweg die Original-Studien nachweisen, und eine Vergleichung der letzteren mit den ersteren zeigt deutlich, daß zwar der Künstler sich in seinen Bildern nirgends von der Natur entfernt, daß er aber auch kaum jemals den Versuch einer freien Komposition gemacht hat. So findet sich zu dem großen Bilde der Insel Sanct Paul außer zahlreichen Detail-Studien eine völlig kongruente Originalaufnahme, und das Gleiche gilt von dem Oelbilde des Felsentempels von Mahamalaipur, zu dem übrigens ein trefflich ausgeführter Doppelgänger in Wasserfarben vorhanden ist, der auch keine Original-Aufnahme zu sein scheint. Sogar ein „Verzauberter See“ mit phantastischer Staffage, auf den wir später zurückkommen, ist nicht, wie man Anfangs glauben möchte, Produkt freier Verwendung tropischer Motive, sondern die Ausführung einer schönen Skizze des gleichnamigen See's „Laguna encantada“ in Manila. Wenn Selleny sich trotzdem, wie wir im Folgenden sehen werden, sogar zur Schöpfung prähistorischer Landschaften, also reiner Phantasiegebilde aufgeschwungen hat, so können wir darin nur eine die Regel bestätigende Ausnahme und einen Ausfluß jenes Dranges nach Universalität erblicken, der unsern Künstler sogar antrieb, vereinzelte Kostümstudien, Porträts und Illustrationen von Schubert'schen Liedern zu malen. Sein Kolorit ist übrigens auch in Oelfarben immer angemessen, kräftig und naturgetreu; ja, es steigert sich dort, wo das Thema es erheischt, zu blendender Virtuosität, wovon beispielsweise die opake, von Innen heraus beleuchtete Gewitterwolke über der „Insel Sanct Paul“ oder, unter den Aquarellen, der „Sonnenuntergang im südlichen Ocean“, Zeugniß ablegt. Leider stört bei den meisten seiner Oelbilder, namentlich aus älterer Zeit, ein violetter Ton, von dem selbst die aus früheren Jahren stammenden Aquarelle nicht frei sind, und welcher beispielsweise dem meisterhaften Aquarelle der Stadt Graz etwas Naturwidriges Luftton verleiht.

Oskar Berggruen.

Kunstliteratur.

A. v. Cohausen und G. Wörner, Römische Steinbrüche auf dem Felsberg an der Bergstraße. Darmstadt. L. Brill. 8.

Jeder, der einmal die Bergstraße besucht hat, kennt auch den Felsberg und die auf den Abhängen desselben befindlichen sogenannten Steinmeere, in deren einem eine nicht fertig gewordene Säule aus Syenit von kolossalen Dimensionen 9,25 M. lang liegt, welche das Interesse aller Besucher in hohem Grade in Anspruch zu nehmen pflegt, und an welche daher mancherlei Vermuthungen und Sagen über Ursprung und Bestimmung derselben geknüpft worden sind. Von dieser Säule ausgehend, haben die oben genannten Verfasser nun ein kleines Buch geschrieben, in welchem sie in kritischer Weise die bekannten älteren, zum Theil bis in's fünfzehnte Jahrhundert zurückreichenden Nachrichten über diese Säule zusammenstellen, diese, sowie einige in ihrer Nähe befindliche Steine mit Spuren künstlicher Bearbeitung, in technischer Beziehung untersuchen und dann, indem sie diese Steine als historische Urkunden betrachten, aus ihnen, in Verbindung mit Nachrichten über antike Steinbrüche in Aegypten und Pannonien, interessante Schlüsse über die am Felsberge zur Zeit der Herrschaft der Römer im Betriebe gewesenen Steinbrüche ziehen. Von der Großartigkeit dieses Betriebes erhalten wir ein Bild durch den Nachweis, daß in den Rheinlanden noch mehr als 80 Säulen von ähnlicher Beschaffenheit vorhanden sind. Die Verfasser nehmen an, daß alle diese Säulen im Alterthum für Gebäude am Rhein gefertigt worden sind. Die Untersuchung ist sowohl in Betreff ihrer Methode als der gewonnenen Resultate von hohem Interesse und großem Werthe. Erwünscht wäre nur, daß die Verfasser ihren Gesichtskreis noch etwas erweitert und auch Nachrichten über die anderen (ob antiken?) Steinbrüche im Odenwalde (siehe z. B. einen Bericht in der Nürnberger Presse 1875, Nr. 106) und über die Gebäude, an welchen diese Säulen ursprünglich verwendet worden sind — eine von mir in der „Archäologischen Zeitung“, Jahrgang XXX, Seite 80—81 ausgesprochene Vermuthung haben sie nicht acceptirt — sowie über die Zeit ihrer Herstellung gegeben hätten. Selbst wenn sie keine bestimmten, sicheren Mittheilungen hätten machen können, wären die Andeutungen und Vermuthungen so gründlich untersuchender und mit so umfassender Sachkenntniß ausgerüsteter Männer doch immer von Wichtigkeit gewesen, und würden unter Umständen vielleicht Andere auf den richtigen Weg führen. R. B.

* **Thausing's Biographie Dürer's.** Als reife Frucht langjährigen Studiums und scharfsinniger Durchforschung des gesammten reichen Materials ist soeben M. Thausing's „Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst“ bei E. A. Seemann in Leipzig erschienen. Den Blick streng auf seinen Gegenstand gerichtet und nur dann ablenkend, wenn die unabweisliche Nöthigung dazu in der Sache selbst liegt, zeichnet uns der Verfasser mit fester Meisterhand ein klares Bild von dem Lebensgange Dürer's und der Entwickelung seines künstlerischen Schaffens. Nicht nur der Fachmann wird diesen sorgsam und geistvoll geführten Linien mit Befriedigung folgen; Thausing's Buch ist auch trotz aller seiner schwerwiegenden Gelehrsamkeit ein rechtes Buch für die weiteren Kreise der Gebildeten unseres Volks, die sich an der herzerhebenden Größe Dürer's, wie sie uns hier so warm und beredt vor Augen geführt wird, erfreuen und erbauen werden. Die prächtige typographische Ausstattung und Illustration des Buches wird unsern Berichterstatter vom heurigen Christmarkt veranlassen, der neuen Dürer-Biographie auch in seinem Gebiete gebührend Erwähnung zu thun. Die eingehende wissenschaftliche Besprechung derselben muß selbstverständlich der Zeitschrift vorbehalten bleiben. Der Initial an der Spitze unserer heutigen Nummer ist dem Werke entlehnt.

Vermischte Nachrichten.

Das Weihgeschenk der Deutschen für Michelangelo. Wir sind jetzt in der Lage, das vollständige Verzeichniß der deutschen Akademien, Kunstgenossenschaften, Vereine, Künstler und Kunstfreunde, welche sich an dem vom Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt zu Ehren Michelangelo's gewundenen silbernen Eichenlaubkranze betheiligt haben, im Nachstehenden mitzutheilen. Das von Meister Schürmann in Frankfurt gearbeitete prachtvolle Werk, das in Florenz allgemeine Bewunderung erregte, hat inzwischen in der Casa Buonarroti seine bleibende Aufstellung gefunden. Hier das Verzeichniß der Stifter:

Deutsche Kunstgenossenschaft, Lokal-Verein zu Berlin. Königl. Sächsische Akademie der bildenden Künste zu Dresden. Städel'sches Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. Königl. Bayer. Akademie der bildenden Künste in München. Künstlergenossenschaft zu Stuttgart. Großh. Sächsische Malerakademie zu Weimar. Genossenschaft der bildenden Künstler zu Wien. Kunstverein in Baden-Baden. Breslauer Künstlerverein und

der Lokalverein der Deutschen Kunstgenossenschaft zu Breslau. Kunstgenossenschaft in Kassel. Kölner Tonkünstlerverein in Köln. Kunstverein in Danzig. Kunstgenossenschaft und Kunstverein in Darmstadt. Sächsischer Ingenieur- und Architekten-Verein in Dresden. Verbindung Romania an der Kgl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden. Literarischer Verein zu Dresden. Literarischer Klub zu Frankf. a. M. Kunstgenossenschaft zu Hanau. Hansa und Deutsche Seefahrt zu Hamburg. Ostpr. Ingenieur- und Architekten-Verein zu Königsberg. Gesellschaft Athene in Magdeburg. Kunstgenossenschaft in Nürnberg. Kunstverein in Regensburg. Pfälzischer Kunstverein in Speyer. Kopernikus-Verein für Wissenschaft und Kunst in Thorn.

Afinger, B., Professor, Bildhauer in Berlin. Avé-Lallemant, Rob., Dr. med. in Lübeck. Bäumer, W., Professor, Architekt in Wien. von Bagge, Magnus, Maler aus Norwegen. Barnay, Ludwig, Ehrenmitglied der Meininger Hofbühne. Bauer, Gg., Lithograph in Darmstadt. Bentard, Christian, Zimmermeister in Frankfurt. Bolte, G. F., Historienmaler in Berlin. von Carneri, Barth., Ritter, Gutsbesitzer und Reichstags-Abgeordneter auf Schloß Wildhaus in Steiermark. Christiani, Magnus, Optiker in Frankfurt a. M. Degen, Konrad, Mitglied des Stadttheaters zu Frankfurt a. M. Denier, Heinrich, Photograph JJ. KK. Majestäten in St. Petersburg. Durm, Joseph, Professor der Architektur in Karlsruhe. Frey, Philipp Konrad, Kaufmann in Frankfurt a. M. Fruh, Armin, Musikdirektor in Nordhausen. von Gleichen-Rußwurm, Freiherr, Maler auf Schloß Greifenstein ob Bonland in Franken. Graff, Jak., Architekt in München. Heinisch, Eduard, Kreisgerichts-Sekretär in Schweidnitz. Hengstenberg, F. W., Privatier, Bornheim. Herzfeld, A., Großh. Bad. Hofschauspieler in Mannheim. Heuser, geb. Nicolovius, Eugenie, in Köln. Hiller, Ferd., Dr. und Kapellmeister in Köln. Hörter, Aug., Landschaftsmaler in Karlsruhe. Hottenroth, Joseph, Bildhauer in Frankfurt a. M. Hübner, Julius, Professor, Direktor der Königl. Gemälde-Galerie in Dresden. Hügel, H., Baurath in Wien. Junker, Hermann, Maler in Frankfurt a. M. Kayser-Langerhannß, Agnes, Privatin in Naumburg a. d. S. Keppler, Franz Ignaz Eduard, K. Russ. Beamter in St. Petersburg. Klein, Eugen, K. Russ. Beamter in St. Petersburg. Kley, Philipp, Kaufmann in Mannheim. Knaus, Ludwig, Professor der Malerkunst in Berlin. Knoblauch, Karl Hermann, Dr. phil., Geh. Regierungs-Rath und Professor in Halle a. d. Saale. Knoll, Konrad, Bildhauer und Professor in München. Knopf, Ludwig, Dr. jur., Stadtrath in Frankfurt a. M. Köbig, Johann, Großh. Hess. Hoflithograph in Frankfurt a. M. Kuppelmayer, Max, Baumeister in München. Kuppelmayer, Rudolph, Maler in München. Lehmaier, Benjamin, Privatier in Frankfurt a. M. Lindheimer, Otto, Archit. in Frankfurt a. M. Lonholdt, Ernst Heinrich, Kaufmann und Bauunternehmer in Frankfurt a. M. von Lützow, Karl, Dr. phil., Professor, Bibliothekar der K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien. Meier, A., Dr. phil., Institutsvorsteher in Lübeck. Meyer, Arnold Otto, Maler in Hamburg. Mindermann, Marie, Schriftstellerin in Bremen. von Mosenthal, S. H., Ritter, K. K. Regierungsrath in Wien. Mühlig, J. G. G., Inspektor in Frankfurt a. M. Naue, Julius, Historienmaler in München. Neureuther, G., Königl. Oberbaurath in München. von Nordheim, A., Bildhauer in Frankfurt a. M. Redtenbacher, Rudolf, in Amsterdam. von Reumont, Alfred, Dr. jur. & phil., K. Pr. Kammerherr und Legationsrath ꝛc., Excellenz in Bonn. Riecke, Karl, Friedrich, Dr. med., in Weimar. Riefstahl, W., Professor der Malerkunst in Karlsruhe. Rössing, J., Dr. jur., in Frankfurt a. M. Roth, Christian, K. Professor und Bildhauer in München. von Rosen, Georg, Graf, Maler in Stockholm. Rümelin, Emil, Bankbeamter in Frankfurt a. M. Sachs, Salomo, Kaufmann in Frankfurt a. M. Salzmann, Hartmann, K. Rentmeister a. D. in Frankfurt a. M. Sandreczky, Architekt in Wien. Sauerländer, Ernst, Kaufmann in Frankfurt a. M. Scamoni, Georg, K. Russ. Beamter in St. Petersburg. Schippel, Elisabeth, Lehrerin in Frankfurt a. M. Schmidt, Albert, Architekt in München. Schober, E., Maler in Dresden. Seidl, Gabriel, Architekt in München. Seydell, Alexander, Schiffsbaumeister in Grabow bei Stettin. Sommerschuh & Rumpel, Baumeister in Dresden. Stawitz, Jul. Wil., Ingenieur in Frankfurt a. M. Steinacker, Gustav, Pfarrer in Buttelstedt bei Weimar. Tunica, Hermann, Maler in Braunschweig. Wagner, Ferdinand, Historienmaler in Augsburg. Werkenthin, Karl, Mitglied des Stadttheaters in Frankfurt a. M. von Werner, A., Professor und Direktor der K. Akademie in Berlin. Winter, H., Maler in Kronberg. von Wurzbach, Const., Ritter, Dr. ph., K. K. Regierungs-Rath in Berchtesgaden. Xylander, W., Maler in Schleißheim. Zeiller, Fanny, Bildhauerin in München. Zenger, Karl, Architekt in München. Zeppenfeld, Julius, Kaufmann in Frankfurt a. M.

Inserate.

Die

Zweite Lieferung

unseres neuen Prachtwerkes

DIE SCHWEIZ

von

Dr. Gsell-Fels

mit 360 Illustrationen von berühmten deutschen und schweizerischen Künstlern ist soeben erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Preis 2 Mark pro Lieferung.

Bei Bestellungen bitten, ausdrücklich

„Die Schweiz von Gsell-Fels“

zu verlangen.

Friedr. Bruckmann's Verlag

in **München** und **Berlin.**

Soeben erschien bei **S. Hirzel** in Leipzig:

Geschichte

der

Altniederländischen Malerei

von

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle.

Deutsche Original-Ausgabe

bearbeitet von

Anton Springer.

Mit 7 Tafeln.

gr. 8. Preis: 15 M. — Geb. 17 M. —

Zu Festgeschenken empfohlen!

(Verlag von **J. Baedeker** in Iserlohn.)

In allen Buchhandlungen zu haben:

Pharus am Meere des Lebens

illustrirt von Prof. Ad. Schmitz.

Pracht-Ausgabe, elegant geh. 20 Mark,

In **Pracht-Band** mit **Goldschnitt** 24 „

Einband-Decken dazu à 2 Mark.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

17. December

Nr. 10.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis;** für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

III.

Obwohl nicht der eigentlichen illustrirten Literatur angehörig, wollen wir doch im Vorbeigehen wenigstens des kunstbiographischen Prachtwerkes von M. Thausing: „Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst" (Leipzig, Seemann) noch einmal gedenken, von dessen reicher künstlerischer Ausstattung wir eine kleine Probe in dem unserem vorigen Artikel vorgesetzten Initial gaben. Ebenso sei an die ebenfalls reich illustrirte „Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß" von A. Woltmann erinnert, die, kürzlich in demselben Verlage erschienen, an dieser Stelle auch schon Erwähnung gefunden hat.

Zu den bescheideneren Leistungen des Holzschnittes führt uns die von Richard Gosche in Verbindung mit Robert Boxberger besorgte neue Ausgabe von „Lessing's Werken", mit welcher die Grote'sche Verlagshandlung ihr sorglich gepflegtes schönes Unternehmen der illustrirten Klassikerausgaben abschließt. Selbstredend kommen für die Illustration nur die Werke des Dichters in Betracht, nicht die des Kritikers und Philosophen Lessing, wenn auch diese durch einzelne Porträts von Zeitgenossen, die nach alten Stichen vorzüglich wiedergegeben sind, eine dankenswerthe Zugabe erhalten haben. Auch den Laokoon zu illustriren hat sich der Verleger angelegen sein lassen, jedoch nicht mit sonderlichem Glück; der Apoll vom Belvedere, der Zeus von Otricoli und die Laokoongruppe sind doch gar zu schablonenhaft, ohne plastische Empfindung wiedergegeben! Erfreulicher sind die Leistungen der Illustratoren, von denen Heinrich Lossow den ersten Preis verdient.

Miß Sara Sampson.
Aus der illustrirten Lessing-Ausgabe.
Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Ihm ist „Miß Sara Sampson" zugefallen, und seine Charakteristik der Figuren des Drama's ist eben so fein wie der Ausdruck der Köpfe lebendig und sprechend. Auch Joseph Watter hat sich in der Lebensart und dem Habitus der Zopfzeit gut zurecht gefunden, ist aber bisweilen etwas zu kleinlich und verschwommen in der Zeichnung und weniger glücklich in der Charakterschilderung und in der Erfassung des Minenspiels. Sein Prinz und sein Marinelli überzeugen uns nicht. Woldemar Friedrich hat die dankbarste Aufgabe erhalten, in „Minna von Barnhelm". Wenn wir ihm den Einwurf machen, daß die Trägerin der Titelrolle zu viel von moderner, d. h. der Gegenwart entsprechender Salongrazie zeigt, so wird der Künstler jedenfalls darauf gefaßt sein und uns entgegenhalten, daß er dadurch die Dichtung unserer Gefühlsweise habe näher bringen wollen. Im Uebrigen bewegen sich seine Figuren in munterer und frischer Aktion und in geschickter Anordnung. Einige Illustrationen hat uns die Verlagshandlung zum Abdruck

freundlich überlassen, darunter auch die hübsche Vignette am Ende dieses Berichtes. —

> Und wird mir's an der Staffelei
> Zu eng im Arbeitsstübchen,
> Dann kommt das Wandern an die Reih
> Adieu, adieu, mein Liebchen!

So leitet Oskar Pletsch seine diesjährige Festgabe „Ein Gang durch's Dörfchen" (Leipzig, Dürr) ein, die wir Müttern und Kinderfreunden nicht erst besonders zu empfehlen brauchen. Die freundlichen Bildchen sind mit gewohnter Sorgfalt von H. Günther in Holz geschnitten und suchen des Künstlers oft variirtes Thema auf's Neue zu variiren. In gleich vornehmer Ausstattung ging aus demselben Verlage eine neue Zusammenstellung alter Scherze und Einfälle von Ludwig Richter hervor, ein gewiß nicht unwillkommener Beitrag zu den Richter-Bildersammlungen, deren wir bereits drei größere besitzen. „Aus der Jugendzeit" ist die Sammlung getauft, und wir wollen diese Taufe nicht anfechten, wenn Richter auch im Jahre 1843 grade kein Jüngling mehr war. Jugendfrisch, ausgelassen und voll geistreichen Humors aber sind allerdings diese Illustrationen deutscher „Studentenlieder" und verdienen es in reichem Maße, daß sie, der Vergessenheit entrissen, in festlicher Ausstattung zu gebührenden Ehren kommen.

Scene aus Minna von Barnhelm.
Aus der illustr. Lessing Ausgabe. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Ebenfalls einen halbvergessenen Schatz hat die Verlagshandlung von J. Veith in Karlsruhe gehoben, indem sie den Anno 1844 erschienenen „Almanach Schwind-scher Radirungen" in neuer geschmackvoller Ausstattung wieder aufleben ließ. Die Leser dieser Blätter werden sich gewiß der in Holzschnitt facsimilirten Vignetten erinnern, die im fünften Jahrgange der Zeitschrift, aus dem Almanach entlehnt, an einzelnen Stellen eingestreut sind. Was dieses freundliche Werkchen besonders geschickt macht, um zu Festgaben verwandt zu werden, sind die poetischen Glossen von Ernst von Feuchtersleben, die jedes Blatt des Künstlers begleiten. Der Dichter singt:

> Nur Kunst heilt, die das Leben schlug, die Wunden,
> Laßt nicht im Zorne das Gemüth verwildern,
> Denn nur am Schönen kann der Geist gesunden.
> Dem Tröstung wird aus Liedern und aus Bildern,
> Deß Herz, zermürbt in wirrem, hastgem Handeln,
> Nach Ruhe lechzt, den Tanz um goldne Kälber
> Verschmäht, um still den stillen Pfad zu wandeln,
> Wo es nur Götter findet und sich selber.

Und damit mag diese launige Doppelgabe des Malers wie des Dichters einem Jeden empfohlen sein,

Aus wahlverwandtem Geiste geboren, voll köstlichen Humors, mitunter auch von tiefernster Stimmung, bald aus dem breiten Strome der Wirklichkeit, bald aus dem klaren Quell der Phantasie geschöpft, sind die Gelegenheitsbildchen von A. Burger (Cronberg), deren Vervielfältigung wir der geschickten Nadel J. Eissenhardt's verdanken (Frankfurt, Prestel). Es sind im ganzen 14 Blätter, die hier zu einem stattlichen Album vereinigt sind. Selten genügt sich der Künstler an einer einzigen abgeschlossenen Scene, in freier Anordnung vereinigt er meistens das Lebensbild mit einem neckischen Phantasiespiel, in welchem Wein- und Liebesgötter, Nymphen und Nixen ihr Wesen treiben. Bald faßt er mit festem Rahmenwerk die symbolischen und realen Elemente der Komposition zusammen, bald bildet ein Laub- und Rankengewinde den losen Boden, auf dem sich die Kinder seiner Laune bewegen, scherzen, trinken, spielen und sonstige Kurzweil treiben.

In der Künstlerradirung hat sich Friedrich Werkmeister versucht in zwölf im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschienenen Blättern. Die Motive sind der Kinderwelt entnommen und erinnern hin und wieder an die Art, wie Oskar Pletsch sein Theater anzuordnen pflegt. Einzelne Kompositionen, wie die „Belustigung auf dem Eise" und „Vor fremder Thür", sind glücklich erfunden und geschickt behandelt, bei andern hat man die Empfindung, als sei der Künstler nicht ganz Herr der Technik gewesen. Etwas verwunderlich nimmt sich der beigefügte Text: „Ein Wort über die vervielfältigenden Künste und das Wesen der Radirung" an dieser Stelle aus. Wer sucht eine derartige Belehrung, die noch dazu auf eine etwas verschämte Rechtfertigung der Radirkunst gegenüber der „Kunst" der Photographie hinausläuft, in einem Album radirter Blätter, die doch ihre Existenz am besten durch den eignen Werth rechtfertigen sollten?

Glücklicherweise ist die Radirung nicht mehr wie ehedem das mißachtete Stiefkind der Malerei. Seitdem

der Radirnadel ernstere Aufgaben gestellt sind, als blos die künstlerische Konception in flüchtiger Skizze zu fixiren, hat die kleine Gemeinde, die sich an ihren Erzeugnissen erbaute, in einer Weise zugenommen, wie man es vor etlichen Jahren kaum hätte erwarten sollen: ein erfreulicher Beweis für die Hebung des besseren Geschmacks in den Kreisen, die zur Kunst kein intimeres Verhältniß unterhalten. Dieser Ueberzeugung dankt auch wohl das schöne Unternehmen seinen Ursprung, welches die Firma Alexander Duncker in Berlin in's Leben gerufen: „Durch's deutsche Land, Originalradirungen von B. Mannfeld." Bis jetzt ist erst eine Lieferung mit vier Blättern, malerischen Ansichten interessanter Baudenkmäler, erschienen. Die Behandlung läßt eine geübte Künstlerhand erkennen. Wir beschränken uns vorerst auf diese kurze Anzeige, bis das Werk sich weiter entwickelt hat

aus dem 16. und einigen wenigen aus dem 18. Jahrh. nur Niederländer des 17. Jahrh. reproduziren. Die Photographien sind von einer Klarheit und Schärfe, die nichts zu wünschen übrig läßt. Eine neue Sammlung von „Meisterwerken der älteren Pinakothek in München nach Zeichnungen", im Ganzen 24 Blatt, die in verschiedenen Formaten und Größen zu haben sind, ist bei Fr. Bruckmann in München herausgekommen. Der Zeichner hat sich nicht genannt; nach dem Augenschein sind verschiedene Hände, einige glücklicher als andere, an der Uebersetzung der Malerei in Kreidezeichnung thätig gewesen. Nicht neu, aber in neuer Ausstattung mit dem Waagen'schen Texte eingeleitet sind Raffael's „Fresken in der Farnesina" (Photogr. Gesellschaft). Den Photographien der Zwickelbilder liegen Zeichnungen von tom Tiek zu Grunde, die beiden Deckenbilder sind nach alten Aquarellkopien im Berliner Kupferstichkabinet

Aus L. Richter's „Aus der Jugendzeit". Verlag von A. Dürr.

Von den neu erschienenen Kupferwerken, die der Grabstichel hervorgebracht, zählen wir, da ihnen eine nähere Besprechung in der Zeitschrift vorbehalten oder eine solche schon erfolgt ist, nur kurz auf: die sieben Kompositionen Führich's zum „Buche Ruth", gestochen von H. Merz (Leipzig, A. Dürr), die Schlußlieferung der von Fr. Pecht herausgegebenen „Shakespeare-Galerie" (Leipzig, Brockhaus), ferner von Einzelblättern Eilers' Stich nach Tizian's Zinsgroschen (Berlin, Schröder), Raab's treffliche Reproduktion der Madonna di Tempi von Raffael (München, Fr. Bruckmann) und Biot's Triumph der Galatea von demselben Meister (Wien, Kaeser).

Die Photographie hat wie immer eine unübersehbare Fülle von Bildern und Bilderwerken auf den Markt gebracht. Von dem von Julius Hübner mit beschreibendem Texte herausgegebenen Album der „Dresdener Galerie" in einem handlichen, vielleicht etwas gar zu knappen Quartformat (Photogr. Gesellschaft in Berlin) ist ein zweiter Band mit 30 Blättern (Originalaufnahmen) erschienen, die außer einigen deutschen Bildern aufgenommen. — Ebenfalls älteren Datums sind Pausinger's Waidmanns-Erinnerungen, 12 Blätter, von denen der Verleger (Bruckmann) eine Kabinetsausgabe in hübschem Karton veranstaltet hat. Dasselbe ist der Fall bei dem „Triumphzug des Königs Wein", der berühmten Frieskomposition von Ad. Schrödter, von welcher die Bruckmann'sche Verlagshandlung früher eine Farbendruckausgabe veranstaltet hatte, die nun in's Schwarze und Graue der Photographie übertragen ist. Auch die Illustrationen zu Scheffel's „Frau Aventiure" von A. von Werner sind in ähnlicher Weise für den Handgebrauch reduzirt worden. — Der Name A. v. Werner's ist bereits so eng mit dem Dichter des „Ekkehard" verschmolzen, daß es uns Wunder genommen, weshalb die Bruckmann'sche Verlagshandlung gerade das Hauptwerk Scheffel's den Händen eines Künstlerkonsortiums überliefern konnte, von denen jeder Einzelne sein besonderes Ekkehard- und Hadwig-Ideal aufzustellen veranlaßt war, wenn er nicht auf die Nebenpartien der Dichtung angewiesen wurde. Etwas Einheitliches konnte auf solche Weise nicht entstehen. Die

Künstler, die nach den Episoden griffen, haben denn auch den besten Griff gethan, Diez mit seiner Hunnenschlacht, Gabriel Max mit seiner Hadumoth und vor allem Ed. Grützner mit dem lüsternen Bruder Kellermeister. Die meisten übrigen Kompositionen sind aus einem andern Geiste als dem der entzückenden Erzählung geboren.

Einmal bei A. v. Werner angelangt, gedenken wir der photographischen Publikation des von dem Meister für die Halle des Siegesdenkmals in Berlin entworfenen Frieses, von dem ein Stück in der Zeitschrift veröffentlicht wird. Zur bequemen Handhabung ist das fast einen Meter lange Blatt, auf Leinwand gezogen, zum Ineinanderlegen eingerichtet und mit einem hübschen Texte von Ludwig Pietsch zu einem Quartbande gestaltet, dessen Deckel den deutschen Adler in ornamentaler Umrahmung zeigt (Photogr. Gesellschaft in Berlin). In demselben Verlage erschienen auch „Märchenbilder“ von Anton von Werner, neun Blätter nach Tuschzeichnungen photographirt, Aschenputtel, Dornröschen und Schneewittchen, jedes mit drei Illustrationen bedacht. Die Kompositionen, alle im Bogen geschlossen und fast sämmtlich mit reichem architektonischen Hintergrunde scheinen als Wandschmuck für einen Festraum gedacht zu sein. Der Vortrag ist breit und hat mehr von historischer Wucht als von kindlicher Laune und naiver Unbefangenheit.

Schließlich sei noch der photographischen Vervielfältigung der von Obermüllner nach Payer's Skizzen gemalten Bilder gedacht, welche die Oesterreichisch-Ungarische Nordpolexpedition von 1872 und 1873 illustriren. Die Verlagshandlung von Fr. Bruckmann wird mit dem kleinen hübsch ausgestatteten Album dem Wunsche vieler Freunde der Erdkunde begegnen, wenn auch der Reiz der Farbe und dadurch ein wesentliches Etwas verloren gegangen ist, was den Gemäldecyklus Obermüllner's, abgesehen von dem gegenständlichen Interesse, zu einem Zugstücke der öffentlichen Ausstellungen machte.

IV.

Es thut dem Auge wohl, von den glatten kalten Produkten der Zauberlaterne, noch dazu wenn sie auf Eiswände und Schneeflächen bepelzte Menschen, Hunde und Bären neben eingefrorenen Fahrzeugen und schwer bepackten Schlitten silhouettirt, sich abzuwenden und das Farbenspiel natur- und kunstbeglückter Landschaften aufzufangen, wie sie die chromolithographische Presse jetzt alljährlich in reichem Maße und, es scheint fast so, in immer vollendeterer Weise hervorbringt. Wir Nordländer können nicht dankbar genug sein für die großartige Entwickelung der Erfindung Senefelder's, die uns im Winter doch einigen Ersatz bietet für die erloschenen Reize der Natur. Vor allem aber müssen wir den Kunstverlegern Dank wissen, welche die breit entwickelte, stilvolle Landschaft der klassischen Kulturwelt pflegen. Wenn der Ausblick in's Freie so maßlos trübselig ist wie heuer, blos schwarze Baumgerippe auf grauem Himmel und ein unabsehbares Schneefeld zeigt, da ist dem Auge kein Anblick tröstlicher als der einer Rottmann'schen Landschaft mit ihren harmonischen Farbentönen, ihrem ruhigen Aufbau, mit den behaglich ausgebreiteten Vorgründen und den herrlichen Fernen. Wie kann sich das Auge vertiefen und verlieren in der blauen Unendlichkeit! Die majestätisch gelagerten Bergzüge im Hintergrunde sind keine herben Grenzen, keine abwehrenden Abschlüsse, der Blick gleitet über die in den Aether getauchten Höhen hinweg und ahnt auch darüber hinaus die endlose Herrlichkeit dieser gottbegnadeten Himmelsstriche. Das kühne Unternehmen der Bruckmann'schen Verlagshandlung „Rottmann's Münchener Arkadenfresken“ chromolithographisch zu vervielfältigen, ist in diesen Blättern bereits mit einem freudigen Zuruf begrüßt worden. Im Ganzen sind bis jetzt drei Lieferungen, jede zu drei Blatt, erschienen, darunter die entzückenden Ansichten von Tivoli, dem Theater von Taormina, Reggio, des Golfs von Bajae und von Palermo. Möchte der Verleger sich mit dem erstaunlich niedrigen Preise von 30 Mark für je eine Lieferung nur nicht verrechnet haben! Zu keiner andern Unternehmung können wir ihm so aus voller Ueberzeugung Glück wünschen als zu dieser, die der deutschen Kunst und Technik ein glänzendes Zeugniß ausstellt. Die Ausführung in Farbendruck besorgt bekanntlich die Anstalt von R. Steinbock in Berlin, die ihrer schönen Aufgabe in jeder Weise gerecht geworden ist.

Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! — möchte man ausrufen, wenn man sich von den Gefilden Hesperiens, wie sie uns Rottmann schildert, zu den Alpenthälern wendet, deren himmelanstrebende Bergriesen auf Mosengel's „Schweizerlandschaften“ mit ihren blaugrauen Felswänden, ihren scharfen Zinken, ihren Eis- und Schneefeldern, ihren athemlosen Wasserbächen uns entgegentreten. Wie klein sind die Menschen, wie erdrückend die aufgethürmten Massen der unorganischen Natur! Wie mühsam ist der Vordergrund von der Künstlerhand zusammengesucht und arrangirt, um die freundlichere Seite der Natur, Vegetation und Menschenwerk der abweisenden, herben Größe gegenüberzustellen! Wie wird der Blick in die Höhe gerissen und bleibt an den scharfen Kanten hängen, über welche die Seele kein weiteres Verlangen hinausführt! Diese in harten, gebrochenen Linien ausgeprägten Formen hält die Erinnerung um so sicherer fest, je mehr ihr Anblick auf die Dauer ermüdet. Diese Natur kann in Wahrheit nur porträtirt werden, wenn ihr Bild nicht Wider-

spruch erwecken soll, sie gestattet dem Künstler kaum freie Hand in dem nächsten und greifbarsten Beiwerk. Je leichter aber ihre Formen, desto schwerer sind die ihr eigenthümlichen blendenden Lichteffekte und ihr Farbenspiel festzuhalten. Mosengel's Aquarelle verdienen in dieser Hinsicht alle Anerkennung, und mit ihrer chromographischen Reproduktion hat die Verlagshandlung von Gust. Seitz in Wandsbeck, die ihre Verlagsartikel selbst herstellt und eine in großem Maßstabe angelegte Farbendruck-Anstalt eingerichtet hat, den bereits gewonnenen Ruf auf's Neue bekräftigt. Das ganze Werk soll acht Lieferungen zu sechs Blatt umfassen, deren jede 24 Mark kostet; einzelne Blätter werden für 5 Mark abgegeben; das sind Preise, die nur auf einen außergewöhnlich großen Absatz und in Rücksicht auf den internationalen Markt berechnet sein können. Die soeben erschienene dritte Lieferung enthält: Staubbach, Berninafall, Jungfrau, Eiger, Rheinfall, Selisberg im Mondlicht. Dieselbe Verlagshandlung hat in diesem Jahre das schon früher an dieser Stelle gerühmte große Werk: „Karl Werner's Nilbilder" mit der sechsten Lieferung abgeschlossen. Die darin enthaltenen vier Blätter bringen: Die Ruinen des Tempels von Karnak, Bazar von Girscheh, Nilufer bei Beni-Sueff, Ansicht der Insel Philä. Das erste und das letzte der Blätter wird namentlich den Alterthums- und Geschichtsfreund interessiren als zwei der merkwürdigsten Kulturstätten Altegyptens. Das Gesammtwerk ist mit einem ethnographisch-historischem Text versehen, der in dem Naturforscher A. E. Brehm und dem Aegyptologen Johannes Dümichen zwei sachkundige Bearbeiter gefunden hat. — Von Einzelblättern in Oelfarbendruck, die aus den Wandsbecker Pressen hervorgingen und die vortreffliche künstlerische Leitung der Anstalt bekunden, führen wir Guido Reni's berühmtes Ecce homo, ferner das leider durch die ungenügende Modellirung der Büste etwas beeinträchtigte Kopfstück der ruhenden Venus von Tizian und das Mädchen mit der Nelke (Kopfstück, als Pendant zum vorigen) von Rembrandt an, endlich ein Viehstück nach De Haas „Der umgestoßene Eimer", eine auf den ersten Anblick den vollständigen Eindruck wirklicher Oelmalerei hervorbringende Leistung. Der Schein pastosen Farbenauftrags in Pinselstrichen wird durch eine Reliefpressung des Papiers hervorgerufen, die vorzugsweise bei dem Fell der Kühe frappant und überzeugend wirkt. Auch sonst ist das Blatt so fein in dem Gesammtton und in der Charakteristik der die Köpfe zusammensteckender Wiederkäuer, daß nichts zu wünschen übrig bleibt, wenn man nicht etwa mit dem Maler über die Komposition selbst rechten will.

Hildebrandt und kein Ende! Wie dumm doch das Auge mitunter sein kann! Wenn man in diese Mitternachtssonne am Nordkap sieht, die der übermüthige Farbenkünstler mitten über das Bild scheinen und im Wasser spiegeln läßt, hat man das Gefühl, als müßten die violetten und gelben Lichtflecke ihren Tanz beginnen, wie bei einer wirklichen Blendung, bis man sich von dem bloßen Weiß und bloßen Gelb richtig überzeugt hat. Und derselbe Phänomenalist versetzt uns im Nu von den Einöden Norwegens, wo die Sonne nur noch das Geschäft des Leuchtens, nicht mehr des Erwärmens treibt, mitten auf den Signorenplatz von Florenz vor den Palazzo vecchio und läßt den gedämpften Sonnenschein über die Häuserfaçaden streifen und einen weiten Lichtteppich auf den Platz breiten, auf dem sich mannigfache Gruppen geschäftiger und müßiger Menschen angesiedelt haben. Dann geht's von der Blume der toskanischen Städte zu der Perle Großbritanniens, dem vielbewunderten Edinburgh. Dicht vor uns erhebt sich das wie ein auf die Erde postirter Thurmhelm in schwerfälliger Gothik ausschauende Denkmal Walter Scott's, dahinter in dämmeriger Nebelluft das malerische Schloß, zur Rechten zieht sich eine Straßenfronte weit hinaus, bis die letzten Häuser in dem Grau des Himmels verduften; im Vordergrunde buntes Volkstreiben, Spaziergänger und geschäftlicher Verkehr. Ein Blick von der Bastei von Windsor Castle bringt unser Auge wieder mit der Abendsonne in Konflikt, wenn auch die weiße Scheibe sich nur matt hinter dem Wolkenschleier abzeichnet. Aber prachtvoll ist dieser Ausblick, auf die weite von den Windungen der Themse durchflochtene Hügellandschaft, die fern in dem Dunst der feuchten Sommerluft zerrinnt. Noch ein Blick in das zerklüftete Bodethal bei untergehender Sonne, deren letzte Strahlen die braunen Felsmassen in der Höhe zum Glühen bringen — und wir haben den Inhalt der ersten Lieferung eines neuen Werkes erschöpft, mit welchem die Verlagshandlung von R. Wagner in Berlin unter Mitwirkung der Anstalten von R. Steinbock und W. Loeillot den Faden ihrer vor fünf oder sechs Jahren begonnenen Reproduktionen Hildebrandt'scher Aquarelle weiterspinnt. Dies Mal hat Kaiser Wilhelm das Material zu dem prächtigen Unternehmen zur Verfügung gestellt. Es sind ausschließlich europäische Landschafts- und Städtebilder, die darin publizirt werden sollen, weshalb die Sammlung unter dem Titel „Aus Europa" zusammengefaßt ist. Das Ganze soll in drei bis vier jährlich auszugebenden Lieferungen zu fünf Blatt im Preise von 60 Mark beschlossen werden. Dieselbe Verlagshandlung bietet uns noch ein zwar farbloses aber gleichwohl am besten an dieser Stelle zu erwähnendes „Skizzenbuch" des großen Virtuosen der Landschaftsmalerei, geistreich koncipirte Studien aus dem Natur- und Menschenleben, Schiffe und Schiffsleute, Markt- und Straßenscenen, karikirte Charakterköpfe, einzelne Thiere, Bäume und weite Prospekte mit den wesentlichsten Requisiten des

Landschaftsbildes. Es sind im Ganzen zwölf Blätter, wie es scheint, mit Fleiß bunt zusammengewürfelt, um die Vielseitigkeit des Künstlers und seine bewunderns-würdige Fertigkeit, im flüchtigen Zuge das malerische Wesen der Dinge festzuhalten, recht anschaulich zu machen.

Noch hat uns die Verlagshandlung von Ed. Hölzel in Wien, deren Oelfarbendrucke mit Recht sich eines Weltrufs erfreuen, eine reiche Auswahl ihrer neuesten Erzeugnisse auf den Tisch gelegt. Da begegnet uns Schmitzberger mit einer drolligen Katzenfamilie und Sinding mit dem Pendant dazu, einer nicht minder drolligen Kaninchen-Gesellschaft, die es sich bei Kraut und Kohlköpfen wohl sein läßt, da zeigt uns Kurzbauer einen prächtigen Buben inmitten seiner Christ-bescheerung mit dem Bilderbuch auf den Beinen an der Erde sitzend; das Gegenstück dazu, ein Knabe, der mit Katzen spielt, hat Belten geliefert. Weiterhin entrollt sich uns ein prachtvolles Panorama des Wallenstädter See's von Steffan, mit reicher Staffage auf male-risch angeordnetem Vordergrunde, endlich liegt, die Krone des Ganzen, Defregger's „Letztes Aufgebot" vor uns. Mit der Reproduktion dieses ergreifenden Meister-werkes, welches den Lesern dieser Blätter aus der Schil-derung und Würdigung von anderer Seite schon be-kannt ist, hat der Oelfarbendruck seine Existenzberech-tigung auf's Neue in überzeugender Weise dokumentirt. Das stimmungsvolle Kolorit, in welchem das düstere Verhängniß eines in den Verzweiflungskampf getriebenen Volksstammes vorgedeutet ist, der fahle Lichtglanz, der, aus schweren Gewitterwolken vorbrechend, sich über die Hauptscene ergießt, der tiefernste Ausdruck der Köpfe so-wohl bei den von strengem Tagwerk zu ungewohnter Kriegs-arbeit gerufenen Männern, die fest ausschreitend ihres Weges ziehen, wie auch bei den in mannigfachen Gruppen zusammengeschaarten Dorfbewohnern, Weibern, Kindern und von körperlichen Gebrechen zurückgehaltenen Män-nern, deren jedes auf seine Weise an dem Vorspiel der Katastrophe Antheil nimmt, endlich das äußerliche Mach-werk, die energische und breite Pinselführung, Alles das ist in der Reproduktion zu seinem vollen Rechte ge-kommen. Die Verlagshandlung, welche das Original-gemälde zum Zweck der Vervielfältigung um 16,000 Gulden erworben, hat sich durch dessen Publikation ein unbestreitbares Verdienst erworben.

Eben im Begriff, die Feder niederzulegen, erhalten wir noch eine prächtige Leistung des Farbendrucks, deren hier wenigstens vorläufig in aller Kürze gedacht sein möge: die Publikation der antiken Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel zu Rom, herausgegeben von K. Woermann (München, Ackermann). Das Werk schließt sich stofflich an desselben Verfassers kürzlich er-schienenes, gehaltvolles Buch über die Landschaftsmalerei im Alterthum an und giebt die berühmten Malereien aus der augusteischen Epoche in virtuoser Weise wieder. Die in $1/_5$ der Naturgröße ausgeführten Kopien rühren von der Hand des Malers H. C. Krohn in Weimar her, die Facsimilirung in Farbendruck besorgte W. Loeillot in Berlin.

Sn.

Die Selleny-Ausstellung im Wiener Künstler-hause.

II.

Im rechten und vollen Lichte seiner reichen Be-gabung zeigen den Künstler erst seine Naturauf-nahmen. Die Ausstellung enthält von der nahezu tausend Nummern umfassenden Sammlung der Studien, die Selleny während seiner Reise um die Erde in den Jahren 1857—1859 an Bord der in wissenschaftlicher Mission entsendeten österreichischen Fregatte Novara ge-macht hat, ungefähr die Hälfte; sie bietet also voll-kommen ausreichendes Material zu gründlicher Würdi-gung des Meisters. Was zunächst durchweg auffällt, ist das konsequente Festhalten des Charakters der Studie bei allen Aufnahmen und die daraus entspringende technische Oekonomie und künstlerische Selbstbeschränkung. Selleny bedient sich überall technischer und stofflicher Abbreviaturen, insofern trotz derselben eine genaue und treue Reproduktion des aufgenommenen Objektes möglich ist. Zunächst zieht der Stift die Kontouren, dann wird die Farbe angedeutet; wo hinsichtlich derselben kein Zweifel sein kann, wird sie einfach weggelassen, wo sie aber außergewöhnlich ist, sofort notirt. Ist aber irgend einmal das Kolorit Hauptsache, so führt der Künstler die Aufnahme so vollständig aus, daß sie zu einem selbstständigen, fertigen Kunstwerke wird. Mitunter steigert sich die Ausführung sogar zu einer miniaturarti-gen Feinheit und Vollendung. Gehört dagegen ein Stück des Bildes nicht nothwendig zur Charakterisirung des Objektes, so wird es unbedenklich geopfert; einige Striche und selbst eine Lücke deuten an, daß ein bedeutungsloses Stück Landschaft oder Staffage hinzugedacht werden solle. Durch diese Methode in Verbindung mit der geistigen

Schärfe und Sicherheit, mit welcher Selleny alles Wesentliche und Charakteristische eines Objektes erfaßt, gewinnen seine Aufnahmen eine außerordentliche Unmittelbarkeit; dem Beschauer drängt sich die Ueberzeugung von der Wahrheit der Darstellung auf, und es gewährt ihm einen besonderen Reiz, das vorliegende Stück Natur selbstthätig zu ergänzen und in seiner Phantasie zum vollen Bilde auszuweiten, was bei der Prägnanz der Selleny'schen Darstellung nicht gar schwer ist. Gleich die Aufnahme von Triest bildet einen Beleg für das eben Bemerkte, einen noch gewichtigeren aber die von Rio de Janeiro. In dem ersteren Städtebild ist ihm Farbe, Licht und Luft vertraut, er kolorirt fast nichts und markirt nur die Grundfarbe des einen oder andern aus dem Gesammten hervortretenden Gebäudes; in dem letzteren dagegen ist das Kolorit schon sorgfältig beachtet, Wasser und Luft werden in der Farbe ersichtlich gemacht, und sogar der Ton des Höhenzuges an der Küste. Ja, der Künstler fügt der Skizze von Rio die Bemerkung bei: „Das Gebirge sehr weit auseinander tretend, nach unten neblig, trübe", um Charakter und Stimmung des Landschaftsbildes für die Folge noch schärfer festzuhalten. Ein Waldweg in Südamerika zeigt alle Stadien der Ausführung, je nachdem die betreffenden Pflanzen, Farrenkraut, Cacteen und tropische Bäume ihm mehr oder weniger bekannt waren. Wie sorgfältig und scharf der Künstler jedes Objekt, das er aufnimmt individualisirt, beweisen unter anderen auch die zwei „tropischen Vegetationsgruppen" und das Stück „brasilianischer Urwald" aus der Sammlung des Herzogs von Coburg; nicht minder die Aufnahmen aus heimischen Gegenden, zum Beispiel seine „Praterstudien" und die „Bleistiftzeichnung aus Neuwaldegg bei Wien". Schon die ersten Arbeiten Selleny's, die in der Akademie der bildenden Künste in Wien aus der Schulzeit des Meisters aufbewahrten Zeichnungen nach der Natur, weisen — ex ungue leonem! — die volle individualisirende Kraft, den scharfen Blick, den großen Wurf und die immer mit den geeignetsten technischen Behelfen operirende Darstellungsgabe auf, welche dem Künstler später zu Gebote standen. Schon die ersten Bäume, die er im heimischen Prater zeichnete, sind nach Rinde, Veräſtung und Belaubung so individuell, scharf und klar behandelt, wie später die Palmen und Orchideen und die anderen Pflanzen alle, die Selleny im tropischen Wendekreise abkonterfeite.

Kein Objekt ist ihm zu gering, in Alles was ihm der Aufnahme werth erscheint, versenkt er sich mit gleicher Sorgfalt und Liebe; ein Felsen, ein Baumschlag, ein Stück Zeug oder ein Hausgeräth wird, wo es noth thut, mit größter Genauigkeit dargestellt. Aus diesem Grunde haben seine Studien den unermeßlichen Werth voller Wahrheit und Verläßlichkeit; aus diesem Grunde bieten sie, gleichwie die Natur selbst, vom verschiedenartigsten Gesichtspunkte aus Einsicht und Belehrung. Er stellt beispielsweise einen Felsen der Insel Amsterdam im indischen Ocean so genau dar, daß seine Stratifikation in einer für den Geologen sehr interessanten Weise anschaulich wird; sie erinnert auffallend an die des Matterhorns bei Zermatt in der Schweiz und der Felsen läßt sich, von den Dimensionen abgesehen, mit diesem nach Form und Struktur merkwürdigen Riesen unter den alpinen Gletschern vergleichen. Die Ausbeute für den Botaniker ist selbstverständlich; den Ethnographen muß die Treue und das Verständniß, mit welcher Schädelbildung, Gesichtswinkel, Gesichtsschnitt und Hautfarbe der Menschen nichtkaukasischer Rasse dargestellt wurden, auf's Höchste befriedigen. Die Bildnisse der Königin Pomaré auf Tahiti und der Familie des Königs von Pomatograu sind bei aller Skizzenhaftigkeit des Unwesentlichen wahre Kabinetstücke an porträtmäßiger Auffassung und Ausführung. Mit welcher Prägnanz Selleny Architekturbilder aufzunehmen verstand, beweist, unter vielen anderen Skizzen, seine Darstellung einer Straße in Madras, welche die Verquickung europäischer und indischer Architektur so geistreich zur Anschauung bringt, oder der „Theegarten in Shanghai", welches Bild uns in einigen Kiosken den Geist der chinesischen Architektur ebenso ergötzlich wie charakteristisch vergegenwärtigt. Diese Aufnahme mag übrigens auch als Beispiel der trefflichen koloristischen Behandlung dienen, welche Selleny überall anwendet, wo er die Farbenwirkung seines Objektes aus dem Gedächtnisse nicht reproduziren könnte. Dieses Aquarell steht, wie etwa auch die großartige Marine aus dem stillen Ozean, dann der früher erwähnte Sonnenuntergang auf dem südlichen Weltmeer, das merkwürdige Felsenbild aus Gibraltar und alle seine Aufnahmen von Charakterfiguren und menschlichen Typen, durchaus auf der Höhe der Farbengebung und künstlerischen Vollendung selbst der besten Hildebrandt'schen Aquarelle. Wie liebevoll Selleny das Detail behandelte wo es nöthig war, zeigt am Schlagendsten das Konterfei eines an der Küste von Ceylon gefangenen Haifisches, welches mit erstaunlichem Fleiße in Wasserfarben ausgeführt ist. Dieses Prachtexemplar bildet eine der wenigen zoologischen Aufnahmen, die von dem Künstler vorliegen; denn sonderbarer Weise ist, außer der Skizze eines Elefanten, dann einigen Pinguinen, Pelikanen und Känguruh's die exotische Fauna sonst in der Ausstellung nicht vertreten.

Noch einer Eigenschaft müssen wir schließlich gedenken, die uns Selleny's Arbeiten und seine künstlerische Persönlichkeit so sympathisch macht: die unstillbare Wißbegier, das rastlose Sammeln alles Wissens- und Bemerkenswerthen und der glückliche Instinkt, dies

überall herauszufinden. Wo er den Namen eines interessanten Objektes oder eine bemerkenswerthe Notiz über dasselbe erfährt, wird sofort eine getreue Anmerkung zum Bilde gemacht; in den großen Aufnahmen von Städtebildern finden wir die Namen der Hauptpunkte verzeichnet, und ebenso hat er die wissenschaftliche Benennung von Pflanzen fast überall beigefügt. Daß er den Sprachen der Länder, welche er bereiste, große Aufmerksamkeit zuwendete, ist ersichtlich; so datirt er — und dieser Zug ist für seinen Drang nach Aktualität charakteristisch — seine Skizzen immer in der Sprache des Landes, welchem sie entstammen. Man braucht gerade nicht sehr feinfühlig zu sein, um sich an dem hübschen Detail zu erfreuen, daß der Künstler in Brasilien plötzlich die portugiesische, am Capland die englische Sprache annimmt. Dabei befleißigt er sich durchwegs der richtigen Schreibweise und es ist nur ein feiner deutschen Hand entstammender Schnitzer, wenn er einmal unter Figuren aus der Capstadt schreibt: „Reisle-men". Der Reiz des Fremdsprachlichen ging für ihn so weit, daß er ohne Kenntniß des Arabischen die in dieser Sprache abgefaßte Inschrift auf dem Grabe eines Mahommedaners in der Nähe der Capstadt nachzeichnete; seine Abschrift ist vollkommen lesbar, wenn auch die Worte nicht richtig getheilt erscheinen. Auf einer Sepiazeichnung der Grotte des Camoëns (der Künstler setzt lexikalisch bei: „1524—1579"), die sich zu Macao befindet, gewahren wir sogar das Facsimile einer chinesischen Inschrift und die Buchstaben, die wir sonst nur als stilgemäße Dekoration von Thee-Emballage zu sehen gewohnt sind, nehmen sich da in monumentaler Würde nicht wenig ergötzlich aus.

Die allgemeinen Betrachtungen, zu denen die Selleny-Ausstellung Anlaß giebt, haben uns so weit geführt, daß wir für das Eingehen in die einzelnen Arbeiten selbst auch diesmal keinen Raum mehr finden, es sei uns vergönnt, demnächst unserm Künstler auf seiner Weltreise das Geleite zu geben und, soweit dies möglich, mit Worten ein Bild von all' den Bildern zu geben, an denen wir heute nur das Eine beklagen, daß sie Selleny's Vermächtniß sind.

Oskar Berggruen.

Nachschrift: Im Artikel I ist auf der letzten Zeile das irrthümlich stehengebliebene Wort „Luftton" zu streichen.

Kunstliteratur.

J. E. Wessely, Anleitung zur Kenntniß und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes. Leipzig, T. O. Weigel. 1876. VIII u. 338 S. 8.

„Vor einem vollendeten Kunstwerke des Bildhauers oder Malers wird der Wunsch leicht rege, daß das Schöne sich vervielfachen möchte, um in den Besitz Mehrerer zu kommen." Diesem Wunsche des Kunstfreundes und Forschers ist der Kunstdruck entgegen gekommen; im Laufe der letzten drei Jahrhunderte nimmt er im Reiche der Kunst eine achtunggebietende Stellung ein. Wie er selbst eine glorreiche Geschichte besitzt, so gebietet er auch über eine bedeutende Literatur; Beweis genug dafür ist, daß er in allen seinen Erscheinungen und Beziehungen zur Kunst im Allgemeinen und zum Leben die Geister der tüchtigsten Kenner und Forscher anhaltend beschäftigt hat. A. Bartsch, Joubert, Masseau, Ballardi hatten bereits über ein reiches Material zu verfügen, als sie ihre Anleitungen zur Kupferstichkunde verfaßten. Seitdem ist die Forschung nicht stille gestanden; manche veraltete Irrthümer sind beseitigt, manche neue Entdeckungen zu Tage gefördert worden. Ein neues, auf Erfahrung und Kenntniß sich stützendes Handbuch war darum lange schon ein Bedürfniß geworden. Als wir mit dem Verfasser oben genannten Buches vor Jahren über dieses Bedürfniß sprachen, hörten wir von ihm das alte Wort: Non deest materia, sed artifex. Nun dieser artifex fand sich doch! Wessely's Werk wird gewiß von allen Freunden des Kunstdruckes freundlich bewillkommnet werden, um so mehr, als sich der Verfasser die Aufgabe gestellt hat, nicht allein das vorhandene Material zusammen zu tragen sondern auch in ein System zu bringen, so daß man sein Werk unbedenklich ein Handbuch der Wissenschaft des Kunstdruckes nennen kann.

Wir begegnen dem Verfasser nicht zum ersten Male auf diesem Gebiete; die Wissenschaft besitzt von ihm bereits mehrere geschätzte Monographien über einzelne graphische Künstler und ihre Werke; er ist ein eifriger Mitarbeiter am Meyer'schen Künstler-Lexikon, so wie er auch das von Andresen unvollendet gelassene praktische Handbuch für Kupferstichsammler vollendete und dessen Werk über deutsche Malerradirer fortsetzt. In seiner Stellung am Berliner Kupferstich-Kabinet lebt er in fortwährender lebendiger Berührung mit allen den Kunstdruck berührenden Verhältnissen und Begebenheiten. Er war also ganz der Mann dazu, die im Laufe der Zeit gemachten Erfahrungen zum Gemeingute zu machen und ein Handbuch herzustellen, in welchem der angehende Kunstfreund und Forscher den ganzen theoretischen Apparat beisammen findet.

Wie der Titel des Werkes zeigt, zerfällt dasselbe in zwei Hauptabschnitte, deren erster Alles bespricht, was der Kenner des Kunstdruckes wissen soll, weshalb dieser Theil den Haupttitel: „Der Kunstkenner" führt; der zweite, „Der Kunstsammler" betitelte Abschnitt bespricht das Sammeln der Werke des Kunstdruckes und das zweckmäßige Behandeln des Gesammelten.

Der erste Theil zerfällt dann wieder in vier Abschnitte; im ersten lernen wir die verschiedenen Formen

des Kunstdruckes mit allen ihren Varietäten kennen, also den Holzschnitt, den Metallstich Kupferstich, Radirung, Schabmanier, Farbendruck) und den Steindruck. Bei jeder dieser Arten wird die technische Manipulation erklärt, sodann die Geschichte der Erfindung und Entwickelung derselben hinzugefügt und die besten Künstler jeder Gattung angeführt. Der zweite Abschnitt bespricht das Papier, dessen Geschichte und Zeichen (Filigrane). Einige Tafeln mit solchen Wasserzeichen wären für das Werk eine erwünschte Beilage gewesen; doch sind dem Forscher S. 89 Quellen zum weiteren Studium nachgewiesen. Der dritte Abschnitt befaßt sich mit der Beurtheilung und Würdigung der Werke des Kunstdruckes. Der Verfasser nimmt dabei zuerst dem Inhalte des Kunstwerkes gegenüber den ästhetischen Standpunkt ein, um dann als Spezialist das Werk als Kunstdruck nach allen Seiten hin zu betrachten, zu beurtheilen und zu würdigen. Wie überall, geht er auch hier systematisch zu Werke, indem er zuerst die Platte selbst, das ureigene Werk des Künstlers, dann den Abdruck (in allen seinen möglichen Wandlungen) und den Zustand der Erhaltung dieses Abdruckes unter die Sonde seiner reichen Erfahrungen bringt. Hier besonders zeigt sich des Verfassers Vertrautsein mit dem Gegenstande, und die vielen Belege aus der Geschichte einzelner Blätter verrathen den Fachmann auf Schritt und Tritt. Der vierte Abschnitt endlich bespricht die Originalität und Seltenheit der Kunstblätter, die Sammlerzeichen, die Preise und Fälschungen des Kunstdruckes: alles wichtige Erörterungen für Kunstfreunde, die sie im Werke mit Freude begrüßen dürften.

Der zweite Theil, der dem Kunstsammler als Rathgeber zur Seite stehen soll, giebt zuerst eine gedrängte Geschichte des Sammelns und berühmter Sammlungen. Der Verfasser wendet sich hier nicht allein an Privatsammler sondern zieht auch öffentliche Sammlungen, ihre Bedürfnisse und Anlagen, in den Bereich seiner Erörterungen, und damit gewinnt sein Werk einen eminent reformatorischen Charakter. Nachdem ferner eine Anleitung zum Sammeln gegeben (wobei das Gebiet der Kunstauktionen kritisch behandelt wird), bespricht der Verfasser die Behandlung der Kunstblätter, indem er die Restaurirung beschädigter Exemplare, die Kartons, die Portefeuilles einer eingehenden Untersuchung unterzieht, und endlich ein praktisches Schema zur Katalogisirung von Sammlungen entwirft.

Eine dritte Abtheilung, deren Nothwendigkeit sich dem Verfasser im Laufe seiner Arbeit herausstellte, führt uns in die Bibliothek des Kunstsammlers. Nach Materien geordnet finden wir hier die gesammte Literatur unseres Gegenstandes verzeichnet. Es ist eine fleißige, mühsame Arbeit; einmal zusammengestellt, wird sie für den Forscher ein willkommener Rathgeber sein. Die zu gedrängte Anordnung schadet indessen der Uebersichtlichkeit, besonders bei den reicheren Materien, wie z. B. den Monographien. Als Beilagen sind noch hinzugefügt: a) Ein Verzeichniß der Kunstverleger und b) der Kunstauktionen aller Länder; beide selbstverständlich in alphabetischer Ordnung. Zwei Tabellen bringen Facsimiles von Sammlerzeichen; ein Sachregister erleichtert das Aufsuchen der behandelten Materien. Die äußere Ausstattung des Werkes läßt (was übrigens bei T. O. Weigel selbstverständlich) bis auf die oben erwähnte zu gedrängte Anordnung der Literatur, nichts zu wünschen übrig.
I.

Kunsthandel.

R. B. **Die von der Wiener Bauhütte** in den Jahren 1866—74 herausgegebenen Autographieen, besonders die Aufnahmen älterer Bauwerke, welche die Eleven der Wiener Architektur-Schule unter der speziellen Leitung ihrer Lehrer auf ausgebreiteten Studien-Reisen angefertigt, erfreuen sich in allen Kreisen des besten Rufes. Sie wurden schon lange von praktischen Architekten sowohl als von Kunstgelehrten vielfach benutzt, waren jedoch außerhalb Wiens schwer zu erlangen, da diese Blätter, deren Zahl (neun Jahrgänge) schon auf fast 1100 gestiegen ist, im Allgemeinen nur an Vereinsmitglieder abgegeben wurden. Es ist daher sehr erfreulich, daß die Buchhandlung Ernst Dahse u. Comp. in Wien sie in neuerer Zeit Jedermann zugänglich macht, und zu diesem Zwecke ein gedrucktes Verzeichniß sämmtlicher bis jetzt ausgegebener Blätter versendet hat.

Konkurrenzen.

Aus Elberfeld wird geschrieben: Das Preisgericht, welches über die Bewerbungen um Ausführung unseres Kriegerdenkmals zu entscheiden hatte, hat dem mit dem Motto „Deutsche Einheit, Deutsche Kraft" versehenen Modell den ersten Preis von 1800 Mk. zuerkannt. Der Einsender dieses Modelles ist, wie sich bei Eröffnung der Kouverts ergab, der Bildhauer Herr Wilhelm Albermann in Köln. Ein zweiter Preis von 1000 Mk. wurde den Herren Architekt Gerard und Bildhauer Reusch in Berlin und ein dritter Preis von 500 Mk. dem Bildhauer Herrn H. Volz zu Karlsruhe zu Theil.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Die Kunsthändler Bismeyer und Kraus erwerben sich ein großes Verdienst um unsere Künstlerschaft durch die Heranziehung zahlreicher auswärtiger Bilder für ihre Permanente Gemälde-Ausstellung. So haben sie auch jetzt ein großes Bild von Charles Hermans aus Brüssel kommen lassen, welches hier dasselbe Aufsehen erregt wie in der dortigen großen Ausstellung. Es betitelt sich „Morgendämmerung" und schildert eine Scene aus dem modernen Leben großer Städte in fast lebensgroßen Figuren mit überraschender Wahrheit und Lebendigkeit. Beim anbrechenden Tage sehen wir einen jungen Lebemann mit einer Dame von zweifelhaftem Ruf ein Ball-Lokal verlassen, während eine andere Schöne, deren Grundsätze nicht strenger sind, ihm nacheilt und ihn noch zu halten sich bemüht. Ein anderes Paar, das den Becher der Lust ebenfalls bis zur Neige geleert, folgt im Hintergrunde, ganz im Vordergrunde aber gehen einige kräftige Handwerker an die Arbeit und halten unwillkürlich inne, als sie jene übernächtigen Gestalten aus dem berüchtigten Hause kommen sehen, die sie halb mit Neugierde, halb mit moralischem Abscheu betrachten. Ein sittsames Mädchen schmiegt sich fest an den Arm des Vaters und wirft ihren gefallenen Mitschwestern einen Blick der widerstreitendsten Empfindungen zu. Die Figuren sind meisterhaft charakterisirt, und so abstoßend der Gegenstand vom

moralischen und ästhetischen Standpunkte aus betrachtet auch erscheint, so hat die Auffassung doch bei aller Wahrheit nichts Verletzendes und Gemeines, wie wir es oft in der Darstellung minder gewagter Situationen bei unsern modernen Realisten finden. Die Malerei ist von bewunderungswürdiger Genialität, und so kann es nicht befremden, daß dies Gemälde fortwährend die zahlreichsten Beschauer anlockt. Von den Werken unserer heimischen Künstler verdient ein interessantes großes Bild: „Der letzte Schmuck“ von Julius Geertz, das meiste Lob. Dasselbe zeigt ein schönes junges Mädchen welches einem alten Juden ihr prächtiges blondes Haar verkauft, um durch den Ertrag irgend einen geliebten Kranken zu unterstützen. Darauf deutet wenigstens die Medizinflasche, die wir in ihrer Tasche sehen. Ein altes Weib legt gerade die Scheere an die langen Locken und ein wehmuthiger Schmerz durchschauert die edle Gestalt der Jungfrau, die offenbar den besseren Ständen angehört, in dem Moment, da sie ihren „letzten Schmuck“ in aufopfernder Liebe dahingiebt. Die Komposition ist klar und verständlich, die Charakterisirung ausdrucksvoll und scharf und die Behandlungsweise breit und wirkungsvoll. Besonders ergreifend tritt der Gegensatz zwischen der hoheitsvollen Erscheinung des in Trauerkleider gehüllten Mädchens und den gemeinen Naturen der beiden Alten zu Tage, und wir glauben, dem Bilde denselben großen Erfolg verheißen zu können, den Geertz mit dem „Verurtheilten Verbrecher“ errungen, da dieses neue Bild in der Farbe jenes frühere noch übertrifft. Ein sehr hübsches Kinderportrait von Th. von der Beck und lobenswerthe Landschaften von Rabert, Keßler u. A., sowie eine recht gelungene Gypsbüste von Karl Müller haben wir ebenfalls noch zu erwähnen, um uns dann den neuen Bildern in der Ausstellung von Ed. Schulte zuzuwenden. Hier fesseln uns zunächst zwei ausgezeichnete kleinere Wasserfälle von Andreas Achenbach, von denen der eine in norwegischem, der andere in deutschem Charakter gehalten ist. Beide zeigen dieselbe Meisterschaft in der Behandlung des strömenden Wassers und eine Feinheit der Durchbildung, wie wir sie nicht bei allen Werken des genialen Künstlers finden. Auch ein kleiner italienischer Mondschein von Oswald Achenbach spricht durch die interessante Stimmung allgemein an, wogegen die einfachen Landschaften von Gentschow, Schweich und Frische weniger Beachtung finden als sie verdienen. Sehr zu rühmen ist ein größeres Bild „Wald im Schnee“ von S. Jacobsen, dem sich ein großer Jagdhund im Schnee von J. Deiker auf's Würdigste anreihen läßt. Beide Gemälde zeigen große Naturwahrheit und echt künstlerische Behandlung, selbstverständlich in ganz verschiedenartiger Weise. Fritz Lange bezeugt in seinen Thierbildern ein fortwährendes Vorwärtsstreben, das aller Aufmunterung würdig erscheint, und G. Bregenzer offenbart in einem alten Mann, der eine Prise nimmt, ein nicht gewöhnliches Talent. In dem zur Attaque vorsprengenden General Seydlitz zeigt W. Camphausen sich ganz auf dem ihm am meisten zusagenden Gebiete der historischen Reiterportraits und erringt deßhalb auch ungetheilten Beifall, während C. Gillissen in seinen beiden militärischen Bildern diesmal weniger Tüchtiges leistet, als in manchen früheren Arbeiten.

W **Kasseler Kunstverein.** Die im September und Oktober d. J. veranstaltete 36. Ausstellung dieses Vereins bot zwar nicht viele Meisterwerke ersten Ranges, aber eine stattliche Anzahl vortrefflicher Arbeiten dar. Der Katalog zählte im Ganzen 451 Nummern. Der neueren Kunstrichtung entsprechend hatten Genre und Landschaft die zahlreichste und verhältnißmäßig auch die beste Vertretung gefunden, doch fehlte es auch nicht an guten Historienbildern. Unter diesen nahm vor allem W. Lindenschmit's bekanntes Bild „Die Ermordung Wilhelm's von Oranien“ das Interesse in Anspruch, wenngleich dasselbe, trotz seiner großen Dimensionen, trotz der Tragik seines Gegenstandes, hart an der Grenze des historischen Genre's steht. Der Gegenstand ist zu momentan und äußerlich erfaßt, als daß das Bild als Historienbild im strengeren Sinn auf die Dauer befriedigen könnte. Bei einem solchen will man doch nicht nur die Handlung an sich, sondern auch die Motive derselben angedeutet sehen, was hier aber ganz und gar nicht der Fall ist. Die ungemein wirkungsvolle Behandlung der dargestellten Scene, sowie die des Nachtlagers von Piloty durchaus würdige Technik, welche zum mindesten einzelne Partien des Bildes in malerischer Hinsicht zeigen, entschädigen übrigens einigermaßen für jene Mängel. Die lebensvolle Charakteristik, mit welcher der Künstler seine Gestalten aus dem Kreise des mittelalterlichen Lebens und namentlich der Reformationszeit, seine klösterlichen Stillleben, lesende Mönche, Scenen aus dem Leben Luther's, Hutten's 2c. auszustatten weiß, verfehlt auch hier ihre Wirkung nicht. Im Uebrigen wäre es vielleicht zum Vortheil der Darstellung gewesen, hätte der Künstler für die Ausführung etwas kleinere Dimensionen angenommen. Ein schlimmer Nachbar war das Bild für das gleichfalls im Besitz der Verbindung für historische Kunst befindliche Gemälde von G. Spangenberg, „Luther's Einzug in Worms“, welches bei sonstigen Vorzügen guter Auffassung und Charakteristik doch in koloristischer Hinsicht jenem gegenüber stark abfiel. Außerdem sind in dieser Richtung noch hervorzuheben C. Schweitzer's gleichfalls schon bekannte phantasievolle Komposition „Märtyrerthum der Christenheit“ und die beiden großen Kartons von Kaulbach „Peter Arbues“ und „König Jakob V. von Schottland eröffnet das Parlament in Edinburgh 1532“. Auf letzterer Darstellung wiegt zwar der ceremonielle Charakter des Gegenstandes vor, doch werden wir durch eine Reihe prächtiger Charakterfiguren, wie sie den Vordergrund des Bildes füllen, entschädigt. In einem schönen Bild „Des Meergottes Gesang“ hat O. Donner in Rom einen antiken Gegenstand in glücklichster Weise behandelt. Ein junges Liebespaar lauscht, am Meeresstrand sitzend, voll Hingebung dem Gesange des Gottes, welcher aus den Fluthen emporgetaucht ist, ein Bild von tiefer, durchaus gesunder Empfindung und dem entsprechend auch der warme und kräftige, fast freskoartige Ton, in welchem das Ganze gehalten ist. O. Donner hat über das Wesen der antiken Wandmalerei manchen erwünschten Aufschluß gegeben, mit diesem Bild aber, in welchem sich antike und moderne Elemente mischen, zeigt er, daß er nicht nur in die Geheimnisse der Technik, sondern auch in den Geist der antiken Malerei vollkommen eingedrungen sei. Als eine sehr tüchtige Leistung, sowohl was Auffassung als Malerei betrifft, ist ferner eine „Mignon“ von Kögels in Barmen hervorzuheben, in welchem Bilde der Charakter des wunderbaren Mädchens in vortrefflicher Weise wiedergegeben ist. Die Heiligenmalerei hatte diesmal gar keine Vertretung gefunden, doch sind hier zwei Zeichnungen nach Raffael, von unserem Landsmann Georg Koch, zu nennen: Madonna Conestabile und Mad. Sistina. Gewähren beide vom Künstler mit gewohnter Virtuosität ausgeführte Kopien schon insofern großes Interesse, als sie das Erstlingswerk Raffael's und das seiner höchsten Kunstvollendung repräsentiren, so ist erstere noch besonders dadurch werthvoll, daß sie eine der wenigen, wenn nicht die einzige getreue Nachbildung jener Jugendarbeit des Meisters ist, deren Original sich bekanntlich gegenwärtig im Besitz der Kaiserin von Rußland befindet. Ein von Amsler gefertigter Stich nach demselben kann nicht als eine gelungene Reproduktion angesehen werden, noch weniger ein älterer von Coroni. Auch die vorhandenen Photographien nach jener Zeichnung genügen nicht. Es wäre daher sehr wünschenswerth, wenn sich Koch dazu entschließen möchte, dieselbe auf lithographischem Wege zu vervielfältigen. Bei dieser Gelegenheit machen wir auf die gleichfalls vortrefflich gelungene Zeichnung Koch's nach einer anderen Jugendarbeit Raffael's, der durch den prächtigen Stich von Raab wieder mehr in Aufnahme gekommenen Madonna di Tempi aufmerksam, welche sich photographisch reproduzirt in dem von der hiesigen Hofkunsthandlung von Theodor Kay herausgegebenen Raffaelalbum befindet. — Sehr hübsche Genrebilder sahen wir von Wiesnieski, „Kirchgang“, Fr. Sonderland, „Vor dem Richterstuhl“, von Nordenberg, „Abendidylle“ und „Trauung in einer schwedischen Dorfkirche“. Gleichfalls zur Düsseldorfer Schule gehört ein köstliches kleines Bild von H. Plathner, „Ertappt auf bösen Wegen“, M. Olfers, „Nach dem Zechen“, sowie eine Anzahl vortrefflicher Arbeiten von F. Müller, Beinke, Aschenbroich, Louis Tannert u. A. Vier kleine stimmungsvoll behandelte orientalische Charakterbilder (Bazar in Kairo, Geldwechsler und ein Gemüsehändler) hatte B. Fiedler in Triest ausgestellt, ebenso eine syrische Landschaft mit dem Libanon. Zwei Kriegsbilder (König Wilhelm bei Gravelotte und der Kronprinz bei Wörth) waren von Northen in Düsseldorf aus-

gestellt. Im Fach der Porträts und der Studienkopfe bemerkten wir tüchtige Arbeiten von A. Weber in Berlin (Damenporträt), Olga Teltz in Weimar („Italienerin“), H. v. d. Beck in Düsseldorf („In Gedanken“) und Emma [illegible] ebendaselbst („Der kleine Marodeur“, ein Bild von [illegible]ender Naturwahrheit). Sehr anerkennenswerthe Leistungen waren ferner „Porträt eines Kindes“ und „Vornehme Italienerin aus dem 17. Jahrhundert“ von Maria Wiegmann in Düsseldorf, und ein nur etwas dekorativ gehaltenes „Obstmädchen“ und „Mädchen in griechischer Tracht“, von Jane Morgan in München. Ueberhaupt konnte man auch auf dieser Ausstellung die Bemerkung machen, daß sich das schöne Geschlecht mehr und mehr und mit Erfolg der ausübenden Kunstthätigkeit zuwendet. Da es sich hier keineswegs um eine vereinzelte Erscheinung handelt, sondern man derselben auf fast allen neueren Ausstellungen begegnet, so liegt hier eine allgemeine Thatsache vor, welche als solche anzuerkennen ist. Zwar werden wir in Beziehung auf die große Komposition und die höchste Potenz der malerischen Wirkung die besten Leistungen nicht von der Frau erwarten, dagegen ihr das Gebiet der mehr anmuthigen und naiven Darstellungen aus dem Menschen- und Naturleben ebenso wenig streitig machen wollen. Es ist bekannt, wie Vorzügliches Frauen z. B. in der Blumen- und Thiermalerei, zum Theil auch in der Landschaft und im Porträtfach geleistet haben, und es bedarf hier, um weitere Beweise überflüssig zu machen, nur eines Hinweises auf die schon früher erwähnten Leistungen unserer so talentvollen Mitbürgerin Frl. E. v. d. Embde, von welcher wir auch auf der Ausstellung zwei ansprechende Bilder fanden, ein Blumenstück und ein Kinderporträt. Ebenso lernten wir in Frl. Eniel hier eine namentlich im Porträtfach sehr begabte und strebsame Kunstjüngerin kennen. Wir schließen diesen übrigens keineswegs erschöpfenden Ueberblick mit Aufzählung einiger der besseren Leistungen auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, welche gleichfalls recht zahlreich vertreten war. Dahin gehören „Ein Abend auf Capri“, von Arnd, „Norwegische Fischer“, von Danz, „Polnische Dorfstraße“, von Feddersen, „Strand mit Fischerflotte“, von Rettig, „Thüringische Landschaft mit Dorf“, von Buchholz, diese sämmtlich der Weimarischen Schule angehörig, welche namentlich in dieser Richtung in neuerer Zeit bedeutende Erfolge aufzuweisen hat. Ganz vorzügliche Leistungen waren ferner A. Leu's „Norwegischer Fjord“, Steinicke's „Am Bach“, H. Lot's „Urwald bei Oldenburg“, „Motiv aus Villa d'Este“, von Iblen, sowie Landschaften von Fr. Müllner hier, Sommer in Altona und Vollweider in Bern. Auch Kirchner's „Florenz“, v. Kamecke's „Lago Bianco“, sowie eine „Landschaft mit Kühen“ und „Hechtsee bei Kufstein“ von H. Wolff in München sind sehr beachtenswerthe Werke.

* **Münchener Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung von 1876.** Die Wiener Regierung hat den hocherfreulichen Beschluß gefaßt, auf der Münchener Ausstellung des nächsten Jahres die österreichische Kunstindustrie so vollständig wie möglich zu repräsentiren. Dieser Entschluß ist um so dankenswerther, als die gleichzeitige Weltausstellung in Philadelphia sowohl die Kräfte der österreichischen Kunstindustriellen als die des Staates in Anspruch nehmen wird. Man erkannte, daß das Terrain in München für Oesterreich besonders günstig ist, und wir zweifeln keinen Augenblick daran, daß der Erfolg der Ausstellung ein für Oesterreich ebenso ehrenvoller wie der kunstindustriellen Entwickelung Deutschlands förderlicher sein werde. Das österreichische Central-Komité hat sich bereits konstituirt; Vorsitzender desselben ist Hofrath v. Eitelberger, Vorsitzender-Stellvertreter Hr. L. Lobmeyr. Unter dem Präsidium des Letzteren hat sich ein kleineres Exekutivkomité gebildet. Die Einladungen an die Handelskammern und Industriellen sind bereits erfolgt, um die Anmeldungen rasch in Scene zu setzen. Dieselben sind an die Adresse des Oesterreichischen Museums (Sekretär W. Böheim) oder an Hrn. L. Lobmeyr in Wien (Weihburggasse 2) zu richten. — Von einer Betheiligung der österreichischen Künstler an der Münchener Ausstellung verlautet bisher noch nichts.

Wiener historische Kunstausstellung von 1876. Die Kommission zur Veranstaltung der historischen Kunstausstellung aus Anlaß der Eröffnung des neuen Gebäudes der k. k. Akademie der bildenden Künste hat sich konstituirt und ihre zur Exekutive erforderlichen Spezial-Komités gewählt. Da diese Ausstellung ein getreues und umfassendes Bild der Kunstleistungen der k. k. Akademie und der Wiener Kunst von der Zeit der Gründung dieser Anstalt durch Kaiser Leopold I. bis auf die Gegenwart geben soll, so fällt dem einen Komité die Aufbringung derjenigen Werke zu, welche die frühere Epoche der Akademie darstellen, demnach den historischen Theil der Ausstellung bilden sollen, während dem anderen Komité die Aufgabe gestellt ist, ein Bild der modernen Kunst, soweit dieselbe in Verbindung mit dem Wirken der k. k. Akademie steht, zur Anschauung zu bringen. Das Komité, dessen Aufgabe es ist, die Schöpfungen der älteren Künstler seit Gründung der Akademie bis zum Zeitraume der Jahre 1825—1830 für die Ausstellung zu beschaffen, kann dieses Ziel nur dann vollkommen erreichen, wenn seine Bestrebungen durch eine freiwillige Betheiligung derjenigen unterstützt wird, welche im Besitze hieher gehöriger Kunstwerke sind. Der größte Theil der mit der Thätigkeit der Akademie, wie überhaupt mit der Wiener Kunst, im Zusammenhange stehenden künstlerischen Produktion ist für Wien bestimmt gewesen; eine bedeutende Anzahl der betreffenden Werke befindet sich auch gegenwärtig noch in den Mauern der Stadt; der Einzelne besitzt, ohne deshalb Sammler zu sein, manches Familienstück von künstlerischem Werthe, welches der bezeichneten Kategorie angehört. Um derartige, der Oeffentlichkeit häufig unbekannte Kunstwerke, seien es Oelgemälde, Aquarelle, Miniaturmalereien, Pastellzeichnungen, architektonische Zeichnungen, Büsten, Statuen oder Medaillen, der Ausstellung einverleiben und dadurch in wünschenswerther Weise die übrigen Beiträge der öffentlichen und Privatsammlungen ergänzen zu können, wendet sich das historische Komité an alle Besitzer derartiger Gegenstände mit der Bitte, ihre Willensmeinung gefälligst kund zu geben, ob sie geneigt seien, die Ausstellung zu beschicken. Das Komité, welches die Aufbringung der Schöpfungen der modernen Kunst, speziell der Kunst unserer Tage, für die Ausstellung zu beschaffen hat, wendet sich in erster Linie an die produzirenden Künstler mit dem Ersuchen, ihre hervorragendsten Werke behufs deren Ausstellung zur Verfügung stellen zu wollen. Aber auch an die Besitzer von Kunstwerken moderner Zeit bis zurück in die Jahre 1825—1830 richtet das Komité die Bitte, jene Beiträge aus ihren Sammlungen beistellen zu wollen, welche zur Vervollständigung der Ausstellung unumgänglich nothwendig erscheinen. Die Komités geben sich bei ihren Bestrebungen, die Ausstellung zu einer nach allen Richtungen hin umfassenden zu gestalten, der sicheren Hoffnung hin, sowohl von den Künstlern als von den Besitzern von Kunstwerken mit demjenigen Entgegenkommen unterstützt zu werden, ohne welches kein ähnliches Unternehmen einem gedeihlichen Zielpunkte zugeführt zu werden vermag. Alle auf die Ausstellung Bezug nehmenden Zuschriften und Anmeldungen werden im Sekretariate der k. k. Akademie der bildenden Künste, Wien, I. Annagasse 3, entgegengenommen.

Vermischte Nachrichten.

W. **Farbendruck der Sixtinischen Madonna.** Im Verlag von Prang's American Chromos (C. H. Meyer in Berlin) ist soeben in Farbendruck die lang vorbereitete Sixtinische Madonna erschienen. Das Blatt ist nach der Zeichnung des verstorbenen Prof. Schurig in Originalgröße ausgeführt und giebt nicht die ganze Komposition wieder, sondern beschränkt sich auf Maria und das Kind, die als Büsten in einer Rundung erscheinen. Prof. Schurig, der eine äußerst fleißige Zeichnung ausgeführt hatte, konnte eine Pause nach dem Original benützen, so daß die Zeichnung genau mit dem Bilde übereinstimmt. Was die Wiedergabe der Farben, des Ausdrucks und der Harmonie anbelangt, so hat hier der Farbendruck sein Höchstes geleistet.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Illustrirte Bücher und Bilderwerke.

Gsell-Fels, die Schweiz. Mit Zeichnungen u. Bildern. in Holzschnitt 1. Lief. Fol. Berlin, Bruckmann.

Weber, Th., Vorlagen für Blumenmalerei. In lithogr. Farbendruck u. Aquarellmanier. 4 Bl. 29 zu 39 Cm. München, Bruckmann.

Kunstgeschichtliche Werke.

Bethmann-Hollweg, M. A. v., Christenthum und bildende Kunst. gr. 8°. Bonn, Marcus.

Crowe & Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei. Deutsche Ausg., bearb. von Springer. gr. 8°. Leipzig, Hirzel.

Dreher, E., die Kunst in ihrer Beziehung zur Psychologie und zur Naturwissenschaft. 2. Aufl. gr. 8°. Berlin, Hempel.

Fahne, A., die Fahnenburg u. ihre Bildergalerie. gr. 8°. Cöln, Heberle.

Förster, E., Geschichte der italienischen Kunst. Bd. 4. gr. 8°. Leipzig, T. O. Weigel.

Krell, P. F. u. O. Eisenmann, die Klassiker der Malerei. Eine Sammlung ihrer berühmtesten Werke, in unveränderl. Photographiedr. ausgeführt. Lief. 1. u. 2. Imp.-Fol. Stuttgart, Neff.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Lief. 12.

Blicke auf die Entwickelung des deutschen Kunstgewerbes, von Albert Ilg. – Holzschnitzereien aus der Kirche zu Essômes (Aisne); Ornamentale Füllung an einer Kassette im Museo Correr in Venedig. — Moderne Entwürfe: Orientalische Füllungen auf Glas gravirt; Ofenschirm mit Stickerei; Ofen aus gebranntem Thon; Kandelaber und Toilettenspiegel in Chinasilber mit theilweiser Vergoldung; Geschnitztes Schränkchen; Wandbrunnen in weissem Marmor mit Spiegel; Kelch in feuervergoldetem Silber und echten Steinen; Monogramme; Ornament für Plafondmalerei.

Journal des beaux-arts. No. 22.

Question van de Kerkhove: Question du Willems Fonds — Le salon de Bruxelles (Schluss), von A. Siret. — Exposition au cercle artistique d'Anvers. — Michelangiolo Buonarroti (Forts.), von A. Schoy.

L'Art. No. 48 u. 49.

Le 12. Septembre 1875, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Concours Michel-Ange: Grand prix de Florence, offert par „l'Art" aux artistes de toutes les nations. — Buste de Michel-Ange par H. Moulin, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Catalogue des principales oeuvres de Michel-Ange. — H. D. van Blarenberghe, peintre de Miniatures, von J. J. Guiffrey. (Mit Abbild.) — Le Palais Royal de Madrid, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Le colysée, von R. Ballu. (Mit Abbild.) — L'art en Alsace-Lorraine: les Miniatures. Extrait du livre de M. René Ménard.) Mit Abbild.

The Academy. No. 186 u. 187.

The society of french artists, von W. M. Rossetti. — Daubigny's etchings and art news, von Ph. Burty. — Notes on an old picture-gallery, von J. J. Cartwright. — Black and white exhibition at Manchester, von P. H. Rathbone. — The museums of Athens, von C. J. Hemans. – Alfred Boyd Houghton, von W. M. Rossetti. — Art sales.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. Nr. 123.

Die Tiroler Glasmalerei 1875. — Die Vertretung der österreichischen Kunstgewerbe und kunstgewerblichen Schulen auf der Münchener Festausstellung 1876. — Permanente kunstgewerbliche Ausstellung in Prag. — Wiener historische Kunstausstellung von 1876.

Gazette des beaux-arts. December.

Pils, von M. de Ris. (Mit Abbild.) — Le pour et le contre, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Francisco Goya, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — La familie des Justes (Forts.), von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — Jules Jacquemart, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Les antiquités de la Troade (Forts.), von F. Lenormant. (Mit Abbild.) — L'Amadée de Marc Antoine Raimondi, von G. Duplessis. (Mit Abbild.)

Inserate.

An weiteren Beiträgen für die **Schnaase-Büste** sind eingegangen:

Durch Vermittelung des Herrn **Emil Strauss** in **Bonn:**

Von den Herren Prof. R. Kekulé 20 M., Prof. C. Justi 20 M., Bchhdler. Strauss 20 M., Geh. Rath von Stintzing 10 M., Geh. Rath Beseler 10 M., Geh. Rath Busch 5 M., Rentier Kyllmann 20 M., Rentier Uellenberg 5 M., Rentier Clason 10 M., Geh. Rath Veit 10 Mk., Rentier Lantz 10 M., Geh. Rath Schaaffhausen 10 M., Geh. Rath Sell 5 M., Rentier Fritz Koenig 10 M., Prof. Schäfer 5 M., Prof. Nasse 3 M., Prof. Lipschitz 3 M., Prof. Binz 3 M., Prof. Bücheler 3 M., Prof. Bernays 3 M., Universit. Buchdrucker Georgi 3 M., Professor Koester 3 M., Prof. Usener 5 M., Geh. Rath Clausius 3 M., Buchhdler Hochgürtel 4 Mk., Prof. Simrock 3 M., wirkl. Geh. Rath von Dechen 10 M., Prof. Loersch 5 M., Buchhdler Marcus 5 M., Prof. Meyer 15 M., Architect Seidemann 3 M., Baumeister Eschweiler 3 M., Geh. Rath A. Kekulé 3 M., Prof. Schlossmann 5 M., von Frau Geh. Räthin Boisserée 5 M., Frau Geh. Räthin Kortüm 5 M., Frau Prof. Mendelssohn 40 M., Frau Helmentag 5 M., Frau Liebert 5 M., zusammen 315 M.

Ferner von Herrn Ewald Johanni 40 M.

Summe	355 M.
Summe der bish. Quittungen	1003 „
Gesammtsumme	1358 M.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

24. December

Nr. 11.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Steindenkmal in Berlin.

Post tot discrimina rerum — dieses Wort ist wohl die passendste Devise für das endlich vollendete Steindenkmal, welches am 26. Oktober in Berlin enthüllt wurde, nachdem es 18 Jahre zu seiner Vollendung und endgiltigen Aufstellung gebraucht hat. Im Jahre 1857 war der erste Gedanke gefaßt und im folgenden Jahre ein Komité gebildet worden, welches die Angelegenheit in die Hand nahm. Sieben weitere Jahre dauerte es, bis die erforderlichen Geldmittel aufgebracht waren und bis man sich über die Form des Denkmals geeinigt hatte. Dann wurde das Werk dem Bildhauer Schievelbein übertragen, und dieser förderte es bis 1867 soweit, daß die Gypsmodelle der Statue, der vier Eckfiguren und der Reliefs am Sockel dem Erzgießer Gladenbeck übergeben werden konnten. Schievelbein starb am 6. Mai 1867. Die Arbeit wurde ein Jahr lang unterbrochen, bis endlich Prof. Hagen mit der Vollendung des Denkmals beauftragt wurde. Es war ihm noch die Aufgabe übrig, das Modell zu dem Friese zu liefern, welcher den unteren Theil des Sockels und die Trommeln, auf denen die Eckfiguren stehen, umzieht. Nach der Fertigstellung des Ganzen entstand eine Streitfrage um den Platz, welche sich bis zum Beginn des Jahres 1875 hinzog. Man entschied sich endlich aus äußeren Gründen für den ungünstigsten, für den Dönhofsplatz. An der einen Langseite dieses mächtigen Platzes, gegenüber dem Abgeordnetenhause, von welchem es jedoch durch eine sehr belebte Straße getrennt ist, erhebt sich nunmehr das Denkmal. Einer ruhigen Betrachtung bietet es eigentlich nur seine Rückseite, und das Urtheil über diese fällt am wenigsten zu seinen Gunsten aus. Die Seitenansicht ist schwer zu ertragen, da der Umriß derselben, auf dessen Geschlossenheit in der monumentalen Plastik man bekanntlich mit Recht ein großes Gewicht legt, durch die erhobene rechte Hand und den vorgerückten, über die Plinthe hinausragenden linken Fuß empfindlich gestört wird. Stein trägt den langen, bis über die Kniee herabreichenden Oberrock seiner Zeit. Um nun die breite, langweilige Fläche des Rückens einigermaßen zu beleben, hat sie der Bildhauer mit einer Menge ganz unmotivirter Falten bedeckt, welche der Haltung des Körpers geradezu widersprechen. Das ist wohl der schwerste Vorwurf, der sich gegen die Ausführung im Einzelnen erheben läßt. Eine klare Behandlung des Faltenwurfs scheint überhaupt nicht Schievelbein's Sache gewesen zu sein. Der Minister stützt seine Linke auf einen Stab und lehnt sich leicht an eine Säule, welche bis zur Hälfte seines Körpers hinaufreicht. Von dieser Säule fällt eine schwere Decke in wirren, krausen Falten herab, deren Bedeutung bisher noch Niemand ergründet hat. Ein Mantel ist's nicht; denn der Saum der Decke ist wie eine Altarbekleidung mit reichen Stickereien versehen. Das Ding sieht höchstens einem Krönungsmantel ähnlich — doch was soll der bei Stein? Auch bei diesem Stücke Zeug stört wieder die mangelhafte Ordnung und die Behandlung der Falten. Unsere Bildhauer sind leider allzu sehr gewöhnt, in Gyps zu arbeiten und nur in diesem Materiale und höchstens für Marmor zu denken, während doch die Bronze eine völlig verschiedene Behandlung verlangt. Eine Falte in Gyps oder Marmor und eine Falte in Metall sind zwei Dinge, die wenig oder gar

nichts mit einander gemein haben. In Frankreich thut wenigstens noch der Ciseleur — namentlich bei Figuren von kleinerem Umfang — sein Bestes; in Deutschland kann man von einer eigentlichen Ciselirkunst bis zur Stunde noch nicht reden.

Der Kopf ist das Beste an der ganzen Statue; er ist ausdrucksvoll und charakteristisch. In der scharfen Charakterisirung hat ja stets das Hauptverdienst der Schadow-Rauch'schen Schule gelegen, zu deren letzten Ausläufern Schievelbein gehört hat. Aber diesem Kopfe haftet zugleich auch die Schattenseite jener realistischen Richtung in der Bildhauerkunst an, eine unsägliche Nüchternheit. Der Mann ist redend gedacht, wie er durch seine Beredtsamkeit eine Versammlung entflammt, aber das Feuer seiner Beredtsamkeit hat nicht den geringsten Abglanz in seinem Gesichte zurückgelassen. Ich hatte noch kürzlich Gelegenheit das Denkmal Cavour's in Mailand zu sehen, ein Werk von Tantardini und Tabacchi, von zwei mäßig begabten Bildhauern, welche an Schievelbein keineswegs heranreichen. Aber diese wenig originellen Nachtreter Canova's haben in der einen Figur des italienischen Staatsmannes viel mehr Phantasie und Schönheitsgefühl bekundet, als die beiden deutschen Bildhauer in ihrem figurenreichen Werke. Die italienischen Denkmäler sind meist alle über einen Leisten geschlagen. So sitzt auch am Sockel des Cavourdenkmals die trauernde Muse der Geschichte, welche den Namen des Gefeierten in ihr Buch schreibt. Diese Idee ist abgedroschen und durch ihre ewigen Wiederholungen langweilig geworden. Aber sind die vier Tugenden oder die vier Vertreterinnen von Kunst und Wissenschaft, die seit Jahrzehnten an keinem neuen Denkmal unserer Staatsmänner und Geisteshelden fehlen, interessanter und origineller? Auch diese Idee ist nachgerade abgenutzt, und ihre immerwährende Verwerthung legt nur ein Zeugniß von der Erfindungsarmuth unserer Künstler ab. Alles steuert in der Kunst auf den Realismus oder wenigstens auf den Naturalismus hinaus, und nicht in letzter Linie die Bildhauer: aber der allegorische Zopf hängt ihnen nach wie vor im Rücken.

Der Unterbau des quadratischen Sockels — letzterer ist in seiner reichen Gliederung nach oben und unten genau einem Rauch'schen Muster nachgebildet — läßt an jeder seiner vier Ecken einen Bogen von drei Viertheilen eines Kreises ausspringen. Auf diese Weise werden vier runde Postamente gebildet, auf denen vier fast lebensgroße, weibliche Gestalten stehen: auf der Vorderseite die Vaterlandsliebe mit der Kaiserkrone auf dem Haupt und den von Stein begründeten Monumenta Germaniae in der Hand — eine allegorische Figur, die durch nichts als Vaterlandsliebe charakterisirt ist und ebenso gut eine Germania darstellen kann — und die Frömmigkeit mit verschleiertem Haupt und einem Kreuze in der Rechten, wie man sonst den Glauben darzustellen pflegt, auf der Rückseite die Wahrheit, welche in einen Spiegel blickt, und die Kraft, in ein Löwenfell gehüllt und die Hand auf ein Schwert stützend. Diesen Figuren läßt sich absolut nichts nachsagen, weder etwas Gutes, noch etwas Schlechtes. Sie sind korrekt und langweilig, Allegorien, wie man sie aller Orten zu Dutzenden findet. Bläser war meines Wissens der Einzige in der ganzen Rauch'schen Schule, der nach dem Meister weibliche Idealgestalten von wirklicher Schönheit und von mehr als gewöhnlichem Reiz zu schaffen vermochte. Schievelbein's Verdienste liegen anderswo: er hat in dem Hofe des Neuen Museums ein Relief mit der Zerstörung von Pompeji hinterlassen, welches uns zeigt, was wir an diesem Meister besessen haben.

Der Meister dieses Reliefs verläugnet sich auch nicht in den vier Sockelreliefs, welche die Geschichte der Freiheitskriege symbolisiren. Auf der vorderen Seite enthüllt die „Hoffnung der zu ihrer Rechten trauernden Borussia eine ruhmvolle Zukunft", während zu ihrer Linken ein nackter Mann als Repräsentant des Volkes seine Fesseln bricht. Auf der Seite rechts vom Beschauer ist die „Opferwilligkeit des preußischen Volkes" durch eine thronende Borussia und gabenbringende Figuren, auf der hinteren Seite ist die Erhebung dargestellt. Borussia führt ihre Kinder — römisch bewaffnete und gepanzerte Krieger — in den Kampf, ein Relief, welches sich ganz getreu an ein Rauch'sches Vorbild anschließt. Das vierte Relief endlich stellt den Sieg in den drei mit Kränzen geschmückten Personifikationen von England, Deutschland und Rußland dar.

Um den Unterbau und die vier kreisrunden Postamente zieht sich ein schmaler, zusammenhängender Reliefstreifen, welcher gleichwohl wiederum vier verschiedene, figurenreiche Scenen enthält. Es sind vier Hauptmomente aus Stein's Leben, welche geschickt in die Geschichte der Freiheitskriege verflochten sind. Aber trotzdem, daß diese Scenen aus dem Leben gegriffen sind, fehlt ihnen doch der flotte, realistische Zug, den wir in solchen Darstellungen ungern vermissen. Andrerseits eignen sich diese Scenen auch nicht sonderlich zur plastischen Darstellung. „Der neben der Königin thronende König Friedrich Wilhelm III. übergiebt Stein in Gegenwart der königlichen Prinzen und der Minister das Gesetz vom 24. Nov. 1808 über die neue Verwaltungsordnung" — das ist sicherlich kein Thema, das einen Künstler begeistern kann. Mehr geeignet ist der Einzug der verbündeten Heere in Leipzig; aber auch hier wird das genrehafte Motiv durch eine Staatsaktion gestört: die drei Monarchen übergeben Stein die Verwaltung Deutschlands! Bei der Kleinheit der Figuren und ihrer großen Menge fehlt natürlich die Klarheit und Einfachheit, die wir von einem Relief fordern, und da der Reliefstreifen,

wie gesagt, um den ganzen Unterbau und um die Basen der vier Eckfiguren herumgeht, fehlt ihm auch die Uebersichtlichkeit. Für diesen Fries würde sich seiner ganzen Anlage nach nur eine an Bewegung reiche Darstellung geeignet haben. Haupt- und Staatsaktionen, Repräsentationsscenen verlangen einen sichtbaren, räumlichen Abschluß, eine geschlossene Komposition.

Man hätte vielleicht besser daran gethan, wenn man sich nur auf die Statue des Ministers und höchstens noch auf die vier Sockelreliefs beschränkt hätte. Das Einfachere wäre in diesem Falle das Wirkungsvollere gewesen.

Es läßt sich mithin nicht behaupten, daß die moderne Plastik durch das Steindenkmal in Berlin eine Bereicherung von besonders künstlerischem Werthe erfahren habe. A. R.

Die Familie Meister Erwin's.

In der Kunstchronik vom 29. Oktober und vom 5. November hat Herr F. X. Kraus einen Aufsatz über „Meister Erwin von Straßburg und seine Familie" veröffentlicht; in den ersten Tagen des November ist meine „Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß" erschienen. Da beide Publikationen gleichzeitig erfolgten, konnte keine auf die andere Rücksicht nehmen, und einen größeren Aufsatz über dasselbe Thema von Herrn C. Schmidt im „Bulletin" der Gesellschaft für Erhaltung der elsässischen Denkmäler vom 14. Juni 1875 konnten beide nur noch nachträglich heranziehen. Es ist daher wohl am Platze, nochmals kurz zusammenzustellen, was auf Grund dieser neuen Untersuchungen als feststehend angesehen werden kann, und welche Meinungsverschiedenheiten noch obwalten.

Was zunächst die Inschriften betrifft, welche als Quellen dienen, so liest Herr Kraus auf dem Grabsteine von Erwin's Sohn, dem Werkmeister zu Niederhaslach, M.CCC.XXIX, während die früheren Mittheilungen und ebenso meine eigene Abschrift des Originals M.CCC.XXX lauten. Hier hat also eine neue Vergleichung stattzufinden. Die ehemalige Inschrift über dem Hauptportal des Straßburger Münsters, welche von Schad und Schilter mitgetheilt worden ist, läßt Herr Kraus gänzlich fallen, indem er zweifelt, ob sie überhaupt existirt habe. Aber jene Autoren führen ja die Inschrift als eine noch zu ihrer Zeit bestehende an. Man mag im Unklaren darüber sein, wo sie sich eigentlich befunden habe, und wie sie verschwunden sei, man mag betonen, daß ihr Ursprung in Erwin's eigener Zeit nicht zu erweisen sei, und daß er nur in ihr „Erwin von Steinbach" genannt werde, aber weiter darf man nicht gehen. Hinsichtlich der Inschrift an der Marienkapelle, deren Fragmente noch im Frauenhause vorhanden sind, hat Herr Kraus vollkommen Recht, wenn er gegen die Versuche, die Worte „fiat mihi secundum verbum tuum" ihrem Inhalte nach mit Erwin in Beziehung zu bringen, protestirt. Der angeschriebene englische Gruß und die Inschrift, die den Meister nennt, gehen einander nichts an. Bei letzterer bezweifelt Herr Kraus den alten Ursprung, mir selbst waren solche Bedenken nicht gekommen. Es ist also eine erneuerte Prüfung am Platze.

Die bisher bekannten urkundlichen Erwähnungen von Nachkommen Meister Erwin's sind durch die Herren Schmidt und Kraus dankenswerth vermehrt worden. Bei dem Wohlthäterbuche des Münsterarchivs that ein neues zusammenhängendes Studium des Originales noth, und auf Grund eines solchen haben sowohl Herr Kraus als auch ich selbst, in einem Nachtragsabschnitt meines Buches, mehrere Stellen mitgetheilt. Hier wünsche ich zunächst mehrere übersehene Druckfehler zu berichtigen, die in meinem Buche gerade die auf den Grubenmeister Winlin zu Dinsheim bezüglichen Zeilen entstellen (S. 322, Zeile 15—17 von unten). Es muß heißen XIIII. kl. (statt XVIII), das in Parenthese angegebene Datum (16. Februar) ist dagegen richtig; ferner vnam vierdenzal viniferam (statt vierdenzel vini faui). Ich hatte aus Versehen auch im Manuskript für den Druck die Abkürzung des Originals vinif'am bestehen lassen, und die eilige Herstellung des Nachtrags, nachdem sonst der Druck schon fertig war, erklärt diese Errata. Ein Druckfehler bei Herrn Kraus (redditu statt redditus, Spalte 52, Zeile 17 von oben) ist ganz unwesentlich. Dagegen sind in dem Stammbaum, den er aufstellt, zwei Daten zu berichtigen. Erwin II. starb am 8. Mai (nicht am 6.), Johannes Winlin am 22. April (nicht am 23.). Eine Stelle, die er mittheilt, fehlt ferner bei mir: 7. August: Item Johannes dictus Erwin obiit dedit unam libram; eine zweite ist in beiden Publikationen nachzutragen: 20. Juli: Item Anna vxor dicti erwin obiit dedit vestem cum vario.

In einem Punkte muß ich nun Herrn Kraus bei der Benutzung dieser Quelle entschieden widersprechen. Bei der Wendung o. dd'. (obiit dedit) glaubt er das erste Wort, welches manchmal als o', manchmal als o mit schrägem Querstrich abgekürzt ist, in ersterem Falle nicht als obiit sondern als operi lesen, und eine Schenkung von Seiten eines Lebenden annehmen zu dürfen. Das ist nicht denkbar; eine Abkürzung, bei welcher das i des Dativs wegfiele, kann nicht angenommen werden, der Satzbau ist jedesmal ganz derselbe. Die Schwierigkeiten, welche der Text des liber dativus darbietet, werden vielmehr durch die Kritik, welche ich im Nachtrage zu meinem Buche geübt habe, vollständig beseitigt. Differirt das Todesdatum Erwin's I. um zwei Tage von dem seiner Grabschrift, so erklärt sich dies

daraus, daß das Buch anfangs keine Originaleintragungen enthält und daß hier wohl ein undeutliches Konzept vorlag. Sind am Todestage einer Person noch andere Familienmitglieder eingetragen, so ist anzunehmen, daß beispielsweise der Stifter auf dem Sterbebette auch noch seiner bereits gestorbenen Gattin gedacht hat, so Erwin I. der Adelheid, die doch wohl seine frühere Frau war, während die zweite Gattin Husa für sich selbst ein Anniversarium gestiftet hatte; oder daß der Sohn sowohl das Anniversarium seines Vaters vermehrt, als auch eines für sich selbst gestiftet hat, wie Winlin. Ebenso hatte es ja auch Martin Schongauer, nach dem Anniversarienbuche zu Colmar, gemacht. Dadurch, daß Herr Kraus eine Eintragung, die bisher mit Recht auf den ersten Erwin bezogen worden ist, auf den zweiten Erwin bezieht, und daß er, ohne jede Begründung, die fein und scharfsinnig motivirte Annahme von Schneegans verwirft, daß der 1339 gestorbene Meister Johannes nicht der Sohn, sondern der Enkel des großen Erwin gewesen, kommt er bei der Aufstellung der Genealogie zu Resultaten, denen ich nicht beistimmen kann. Der Stammbaum der Familie scheint mir vielmehr der folgende zu sein:

Meister Erwin,
(nach ehemaliger Inschrift Erwin von Steinbach),
Werkmeister des Münsters, zuletzt Pfleger.
Gestorben am 17. Januar 1318 (Grabschrift), im Wohlthäterbuche unter dem 19. Januar eingetragen.
Gattinnen: 1. (wahrscheinlich) Adelheid, im Wohlthäterbuche gleichfalls unter dem 19. Januar eingetragen.
2. Husa (Gerhusa), gest. am 21. Juli 1316 (Grabschrift), unter gleichem Datum im Wohlthäterbuche als Gerdrudis, wohl in Folge undeutlichen Konzeptes.

Werkmeister zu Niederhaslach, † 5. Dec. 1330 (Grabschrift).

Erwin II., Werkmeister des Münsters, † 8. Mai; erwähnt 1332 als Erwin Erwines sun bei der Untersuchung über einen Straßenkampf (Schilter).
— Sohn: Meister **Johannes**, gest. 18. März 1339 (Grabstein).

Johannes, genannt **Erwin**, als Onkel der Kinder des Johannes Winlin 1342 erwähnt (Schmid).

Johannes Winlin, Werkmeister des Münsters, 1332 Rathsherr; gest. am 22. April, und zwar vor 1342.
Gattin: Christina, später Frau des Cuntzo von Urach (Schmid).
— Kinder: Frau **Husa.** 1318 erwähnt (Kraus). **Erwin. Johannes. Gerlach. Dina. Clara.** 1342 erwähnt (Schmid). Erwin und Johannes wohl dieselben, die das schwerlich ganz korrekte Citat bei Mone nennt.

Vielleicht sind auch statt der oben aufgeführten vier nur drei Sohne Erwin's I. anzunehmen, und Johannes dictus Erwin ist vielleicht mit Erwin II. identisch. Der am 7. August eingetragene Johannes dictus Erwin kann kaum ein Sohn Erwin's I. sein, denn der Posten ruhrt erst von späterer Hand, der vierten auf dieser Seite, her, und auf ihn folgt gleich ein Posten aus dem Jahre 1455.

Alfred Woltmann.

Zur Michelangelo-Literatur.

Unter den zahllosen Publikationen, welche zunächst in Florenz anläßlich des Centenariums erschienen sind und das unerschöpfliche Thema: Michelangelo behandeln, dürfen nur die wenigsten darauf Anspruch erheben, in wissenschaftlichen Kreisen Beachtung zu finden. Die einen haben sich die Aufgabe gestellt, allbekanntes Material in passender Form weiteren Kreisen vorzutragen, die anderen haben zwar spezielle Gesichtspunkte zum Gegenstande der Behandlung, wie z. B. das Verhältniß von Michelangelo zu Dante, halten sich aber durchgängig leider nicht auf der Höhe der wissenschaftlichen Anforderungen unserer Zeit.

Neben den Werken von Gotti und Milanesi, deren Bedeutung eine eingehende Besprechung in der Zeitschrift nöthig machte, ist es zunächst die von L. Passerini herausgegebene Bibliographie Michelangelo's*), welche besondere Beachtung verdient. Der Natur der Sache nach ist das statistische, in die Kategorie der Kataloge gehörige Werk auf einen engeren Leserkreis berechnet. Dasselbe hat sich zur Aufgabe gestellt, in seinem ersten Theile in alphabetischer Ordnung die sämmtliche auf Michelangelo bezügliche Literatur, das in Zeitschriften Verstreute nicht ausgenommen, selbst dann wenn inhaltlich von mehr als problematischem Werth, zu verzeichnen. Wenn eine so schwierige Arbeit Anspruch auf annähernde Vollständigkeit erheben darf, so kann es doch nicht Wunder nehmen, daß die allerneueste Literatur des Auslandes etwas lückenhaft ausfallen mußte, da eine derartige Arbeit mehr als nur Monate zu ihrer Aus-

*) La bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere, Firenze, M. Cellini e C. 1875. 329 S.

führung nöthig hat. Besondere Anerkennung verdienen noch die den einzelnen Werken beigefügten Noten, oft kritischer Natur, was besonders bei Kontroversschriften der Orientirung wesentlich dient. In seinem zweiten Theile enthält Passerini's Buch ein Verzeichniß der nach Michelangelo's Malereien, plastischen und architektonischen Werken, sowie Handzeichnungen angefertigten Kupferstiche, schließlich die Aufzählung der graphischen Reproduktionen seines Porträts, beide Male nach den Namen der Stecher alphabetisch geordnet. Doch dürfte dieser Theil, weniger zwar in Rücksicht auf seine Vollständigkeit, als vielmehr nach der in der Beschreibung gewählten Form den zu stellenden Anforderungen nicht durchaus entsprechen.

Von den wichtigsten in Florenz befindlichen Handzeichnungen hat man photolithographische Wiedergaben in ein Album vereinigt.*) Die Auswahl ist gut getroffen, doch glaube ich, ein jeder würde ein oder zwei Schenkelskizzen gern preisgeben, wenn dafür etwa die in den Uffizien befindliche, allerdings sehr flüchtige Skizze zu dem berühmten Karton der badenden Soldaten unter den dreißig Nummern untergebracht wäre. Die letzten beiden Nummern sind die getreue Wiedergabe des in Rom befindlichen Modells Michelangelo's zur Kuppel der Peterskirche. Vergleicht man diesen Entwurf mit dem ausgeführten Bau, so fällt es auf, daß die von Michelangelo beabsichtigte Aufstellung von sechzehn Bildsäulen der Propheten über den die Trommel umgebenden korinthischen Säulen und Pilastern nicht zur Ausführung gekommen ist.

Größte Verbreitung hat mit Recht die im Auftrage des Festkomité's von einem Verein florentiner Gelehrter herausgegebene Gedächtnißschrift, mit dem Namen des Künstlers als Titel, gefunden.**) Nicht weniger als zwölf Verfasser haben hier unter den verschiedensten Gesichtspunkten geschrieben, so daß das Ganze gleichsam eine kleine Encyklopädie Michelangelo's bildet. Ausgestattet ist das Buch mit einer Photographie nach der im Bargello befindlichen Porträtbüste Michelangelo's, von welcher beiläufig Milanesi nachweist, daß sie aus dem Besitz des letzten Dieners des Künstlers stammt. Der Behauptung des verdienten Forschers, das 'Michelangelo' genannte Porträt eines jugendlichen Mannes im ersten Raum des Museum Buonarroti sei nur willkürlich benannt (S. XIII [1]), können wir freilich unsere Zustimmung nicht geben. Gewiß erst nach dem Tode des Meisters, wahrscheinlich nach einer früheren Zeichnung, angefertigt, trägt es doch deutlich den unverkennbaren Typus. Sehr beachtenswerth erscheint es mir deshalb, weil wir in ihm vielleicht das einzige Porträt aus der frühen Manneszeit besitzen. Zu den geistvollsten Aufsätzen gehört der Artikel des gefeierten Bildhauers Dupré über die plastischen Werke an den Medicäergräbern in S. Lorenzo. Die Arbeit eines italienischen Genieoffiziers über die Fortifikationen von San Miniato ist vorwiegend historisch gehalten, vielleicht deshalb, weil es nicht möglich gewesen, die Identität von noch erhaltenen Fortifikationen mit nur einigen der noch erhaltenen Pläne festzustellen, welche doch als zu diesem Zweck von Michelangelo entworfen gelten. Prof. Cavallucci hat mit rühmenswerthem Fleiße einen Führer zu den florentiner Kunstwerken Michelangelo's ausgearbeitet, und bei jedem Werke die darauf bezügliche Stelle in den alten Biographen citirt.

J. P. R.

*) Album Michelangiolesco dei disegni originali riprodotti in Fotolitografia. 1875. Stab. fotolit. e calcogr. P. Smorti e Co. Firenze. Qu. Fol.

**) Michelangiolo Buonarroti, Ricordo al popolo italiano. Firenze, Sansoni 1875. 226 S.

Kunstliteratur.

* r. **Schloß Runkelstein** an der Telfer bei Botzen hat in neuerer Zeit vielfach die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Archäologen auf sich gezogen. Ein Schmerzensschrei ging durch die Zeitungen, man möge den Verfall dieses für die deutsche Poesie und die alte Malerei wichtigen Baues hemmen. Da ist es denn sehr dankenswerth, daß der um tirolische Kunstgeschichte vielfach verdiente Dr. D. Schönherr einen autenthischen Bericht über den Zustand des Schlosses gab, der unlängst in Form einer Broschüre bei Wagner in Innsbruck erschien. Das Büchlein, welches mit viel Humor geschrieben ist, ergänzt aus dem Archiv der Statthalterei die Geschichte der Burg, wie sie bereits Justinian Ladurner mitgetheilt; über den Zustand der Ruinen und die Mittel der Erhaltung erfahren wir leider nur Trauriges. An jenem ist nicht die österreichische Regierung, wohl aber die Verwaltung der fürstbischöflichen Mensa von Trient schuld, und das Geld, welches vom Ministerium des Kultus und Unterrichtes gespendet wurde, kann den unvermeidlichen Sturz nicht aufhalten, wenn auch dadurch einige der berühmten Fresken vielleicht gerettet werden. Zum Glück ist der ganze Cyklus, insoweit er nicht schon früher zerstört war, durch die Chromolithographien von Seelos, welche J. Zingerle durch Stellen der bezüglichen mittelalterlichen Poesien erläuterte, erhalten, und das Ferdinandeum zu Insbruck hat sich ein großes Verdienst erworben, daß es keine Kosten für die Herausgabe scheute.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kunstgewerbliche Fachschulen in Oesterreich. Durch den Erfolg der in den letzten Jahren gegrundeten kunstgewerblichen Fachschulen hat sich das osterreichische Unterrichtsministerium veranlaßt gefunden, eine weitere Reihe derartiger Schulen zu errichten, und zwar sollen in Prag Spezialschulen für Mechaniker, Bauhandwerker und Kunst-Industrielle und in Reichenberg für chemische Gewerbe, Maschinenbau und Bautechnik organisirt werden, wahrend Salzburg Lehranstalten für Bau und Kunstgewerbe und Graz Fachschulen für Baugewerbetreibende, industrielle Zeichner und Modelleure erhalt. Die Vorbereitungen zur Eröffnung dieser 11 gewerblichen Fachschulen sind vom Unterrichtsministerium bereits soweit getroffen, daß dem Inslebentreten derselben binnen kurzer Zeit entgegengesehen werden kann, zumal da in den genannten Städten Gemeindevertretung und industrielle Korporationen große Opfer für diese Mittelpunkte gewerblicher Fachbildung zugesichert haben.

Konkurrenzen.

König Ludwig's Preisstiftung. Nach einer öffentlichen Bekanntmachung in den Mittheilungen des Bayrischen Gewerbemuseums ist als Preisaufgabe für das Jahr 1875—76

eine Salonlampe zum Stehen (für Petroleum) bestimmt, deren Hohe einschließlich des Schirmes und des Cylinders 60–70 Centimeter betragen soll. Die Lampe ist im Wesentlichen aus Metall herzustellen und der Gefäßbehalter oder Gefäßtrager mit Fuß ist in Bezug auf die Form hauptsächlich zu berucksichtigen. Außer Metall können zur Ausschmückung auch andere Stoffe Anwendung finden, wie Marmor, Porzellan, Elfenbein u dgl. Nicht allein die Schönheit und Zweckmäßigkeit der Form, auch die vortheilhafte Brenneranordnung und die gute technische Ausfuhrung kommen bei der Beurtheilung in Betracht. Ausgesetzt sind zwei Preise nämlich: 300 Mark für die von den Preisrichtern als beste bezeichnete ausgeführte Lampe, 200 Mark für das beste Modell einer Lampe in der Ausfuhrungsgröße. Dabei ist zu beachten, daß auch am Modell Brenner, Schirm und Cylinder angebracht sein mussen. Die Arbeiten sind bis zum 28. Juli 1876 an das Bayrische Gewerbemuseum in Nurnberg abzuliefern und werden vom 1. August bis zum 1. September 1876 in der „Permanenten Ausstellung“ ausgestellt. Die Preisvertheilung erfolgt am 25. August 1876 zum Geburts- und Namenstage des Konigs von Bayern. Die Arbeiten bleiben Eigenthum der Verfertiger; doch sind die Verkaufspreise derselben anzugeben, und dem Bayrischen Gewerbemuseum bleibt das Recht vorbehalten, eine oder einige derselben zu kaufen. Berechtigt zur Preisbewerbung sind nur solche Arbeiten, welche von Angehörigen des Königreichs Bayern in ihren wesentlichen Theilen angefertigt oder produzirt sind. Jeder Bewerber hat ein Motto zur Bezeichnung seiner Arbeit zu wählen; der Name ist in einem versiegelten Umschlag, welcher das Motto als Aufschrift trägt, beizulegen. Diese Umschlage werden erst nach der Preiszuerkennung geöffnet. Vom 2. September 1876 ab werden die Arbeiten an die Einsender frei zurückgesendet.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Oesterreichischer Kunstverein.** Die Palme in der diesmonatlichen Ausstellung gebührt O. Achenbach. Wieder ist es „ein Blick auf Neapel und den Vesuv“, welchen der geniale Meister mit unbeschreiblichen Reizen an die Leinwand geschrieben, — geschrieben im wahrsten Sinne des Wortes; denn die leichte Technik, mit welcher Achenbach bei aller Durchbildung seine Bilder hervorzaubert, läßt den Beschauer die Arbeit ganz und gar vergessen; die Formen, die Tone der Farbe wachsen so organisch gleichsam aus sich selbst heraus, daß man unmittelbar in das Dargestellte versetzt und nirgends von dem Darstellenden gestört wird. Die Ansicht der unvergleichlichen Bucht ist vom Posilipp aus aufgenommen und zwar in der Herbststimmung nach dem großen Ausbruche des Vesuv 1872. Noch ist in der Dämmerung an den Abhängen gluhende Lava sichtbar. Ein rosiges, aber sehr gedämpftes Licht streift über den Vordergrund, welchen die Küstenstraße mit reicher Staffage einnimmt; üppiges Grün wuchert den schroffen Fels hinan, Pinien und Cypressen umsäumen die malerisch gelegenen Villen, einsame Schifflein ziehen auf dem mattgrauen Spiegel der See hin — beschützt von Santa Lucia. — Mit minder schlichten Mitteln sind die zwei als Pendants nebenan hängenden Bilder von W. Kray gemalt. Das eine ist ein „Liebestraum“, wie Nymphen einem schlafenden Fischer seine Braut zufuhren, das andere „Badende Römerinnen im tyrrhenischen Meere“; pikant im Vorwurf, pikant in Zeichnung und Farbe, sind die Bilder wohl von effektvoller Wirkung, wenngleich hie und da über das Natürliche hinaus gegriffen ist. Ein großes Familienbild von J. M. Aigner besitzt, was die Porträts selbst anlangt, viele Vorzüge; die Zeichnung ist elegant, die Farbe lebendig und die Gestalten sind gut individualisirt; minder glücklich war jedoch der Künstler in der Gruppirung — wenn diese auf seine Rechnung zu schreiben ist; man wittert hinter jeder Figur den Kopfhalter des Photographen, es fehlt das Ensemble. Die Gesellschaft langweilt sich und den Beschauer. M. Leopolski's „Letzte Stunden des polnischen Dichters Sebastian Kloniwicz“ ist in der Art Munkacsy's gemalt. Etwas Düsteres, Abstoßendes liegt in dem Bilde. Die nachlässige Zeichnung wird durch die breite und effektvolle Behandlung der Licht und Schattenmassen aufgewogen. Eine lebensgroße „Ariadne“ von C. Teschendorff besitzt manche Reize, ist in schönen Linien gezeichnet und von wohlthuender Stimmung in der Farbe, vermag aber trotzdem den Beschauer nicht recht zu erwärmen. Das Letzte gilt auch von G. Papperitz' Bild: „Die Schweden kommen“. Da stürmen die rauhen Krieger in das Prunkgemach einer vornehmen Familie, die gerade beim Mahle sitzt: aber so kühl und phlegmatisch, daß man eher der Meinung ist, die Herren kommen von einem Kostüme-Abend. Wie interessiren dagegen die wenigen Figuren in L. Busi's „Consequenze di un matrimonio col solo rito religioso“! Das Bild wurde in Mailand mit dem großen Preise gekrönt, wie der Katalog überflüssiger Weise meldet: eine Arbeit, wie diese, braucht keiner weiteren Anrühmung. Ein unglückliches Ehepaar kommt zu einem Notar in Scheidungsangelegenheiten. Er, ein etwas mürrischer Kopf, konsultirt den in aller Gemächlichkeit im Schlafrocke dasitzenden Mann des Rechtes, während die junge Frau weinend mit ihrer Mutter auf dem Wartedivan Platz genommen hat. Der Advokat zuckt freundlich lächelnd als höflicher Geschäftsmann mit der Schulter: das Gesetz giebt eine verneinende Antwort. Dieß der Vorwurf. Mit überraschender Feinheit hat der Künstler die Seelenstimmung in den verschiedenen Köpfen zum Ausdrucke gebracht; da ist kein gesuchter Effekt, kein auffallender Kontrast, und doch interessirt das Bild in hohem Grade. Mit gutem Rechte kann diese Leistung dem Besten der deutschen Seelenmalerei an die Seite gestellt werden. Ein reizendes Kabinetbildchen von J. Gaisser „Lupus in fabula“ und zwei Genrebilder von Eug. Blaas dürfen nicht unerwähnt bleiben. Von Jakob Alt (dem Vater von Rudolph und Franz Alt) sind 30 reizvolle Aquarelle ausgestellt (Ansichten vom Rhein, aus Italien 2c.) als ein Theil des ganzen aus circa 300 Nummern bestehenden Nachlasses des Künstlers, welcher im Monat Januar zur Ausstellung und Versteigerung gelangen wird. Das Auge schwelgt in den herrlichen Motiven und bewundert die glänzende Technik des Meisters, der im Aquarell eine Kraft und Transparenz entwickelte, die von Anderen kaum in Oel erreicht wird. Wir kommen auf die ganze Kollektion noch bei Gelegenheit ihrer Ausstellung zu sprechen und haben diesmal nur noch der Aquarellskizzen von Herbert König zu gedenken, die in wahrer Sturmfluth die Wände überschwemmten. Die Sachen machen wohl keinen Anspruch darauf, Kunstwerke zu sein; sie sind meist für Journale gezeichnet, also Illustrationen, flott gedacht und mit einem großen Schwung hingeschrieben — theils heiter, theils sentimental, dann wieder ein bischen frivol, wie es eben die Welt gerne hat; die Bildchen unterhalten, — was sollen sie mehr?

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Herr Curtius eröffnete die Sitzung vom 2. Nov. 1875 mit Vorlegung der eingegangenen literarischen Erscheinungen: Perrot, Mémoires d'archéologie. Paris 1875; K. Woermann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München 75; Boetticher, der Zophorus am Parthenon. Berlin 75; Hirschfeld, Kelänä-Apamea. Berlin 75; Riese, Die Idealisirung der Naturvölker des Nordens in der griech. und röm. Literatur. Heidelberg 75; Burckhardt, Nekrolog auf W. Vischer; Gebhardt, Braunschweiger Antiken; Papadopulos, Ueber Smyrnaische Gewichte und über die auch von Dimitriades herausgegebene Inschrift von Erythra; Roulez, Les légats propreteurs et les procurateurs. Brussel 75; Jahresbericht uber griechische Epigraphik; Preuner, Palatium, Greifswald 75; A. Conze, Römische Bildwerke in Oesterreich. Wien 75. Auf das größere Werk von Conze, Hauser und Niemann „Archäologische Untersuchungen über Samothrake“ — Wien 75, wurde spezieller hingewiesen und damit die Mittheilung aus dem soeben eingelaufenen Berichte verbunden, daß die zweite im September d. J. ausgeführte Erforschung der samothrakischen Heiligthümer die frühere zu einem erwünschten Abschlusse gebracht hat. Durch Herrn Schubring wurde Heft 8 des Bulletino della commiss. di antichità di Sicilia vorgelegt und die darin veröffentlichten Ausgrabungsresultate des alten Solunt näher erläutert. Herr Treu besprach zwei antike Kunstwerke des Berliner Antiquariums: einen bronzenen reliefgeschmückten Klappspiegel aus Athen und einen bemalten Thonteller aus Etrurien. In dem ersten wies er eine mittels

antiker Reliefsfragmente erfolgte aber unrichtige Ergänzung der gegen Theseus unterliegenden Amazone nach), wodurch der Kunstwerth des Denkmals verringert, aber auch das Befremden erklart wird, mit dem einzelne Kunstkenner das Bildwerk bisher betrachtet haben. Der Teller mit dem Bilde einer sitzenden Athena hat wegen des beigeschriebenen Namens Duris in neueren Erorterungen uber die Geschichte der Vasenmalerei insofern eine gewisse Bedeutung erlangt, als dieses Bild in einem von allen ubrigen Vasenbildern des Duris verschiedenen Stile gemalt ist und daher zu der Behauptung Veranlassung gegeben hat, daß Duris ebenfalls zu denjenigen Vasenmalern des zweiten oder ersten Jahrhunderts gehore, welche, um dem Geschmacke ihrer etruskischen Besteller zu genugen, ältere Stilarten kopirt hätten. Andere Forscher hatten das Gemalde des Tellers einem zweiten Duris zugeschrieben Da nun eine genauere Untersuchung des Tellers die Thatsache hat erkennen lassen, daß der Theil, welcher den Namen Duris trägt, eine ganz andere Technik zeigt, als die anderen echten Stucke des zerbrochen gefundenen Gerathes, so ist hier auf eine Fälschung zu schließen, wodurch sowohl zur Annahme eines doppelten Stiles des Duris als auch zur Statuirung zweier Maler dieses Namens jeder Grund wegfallt. Zuletzt lieferte der Vortragende auf Grund derselben technischen Indicien den Nachweis, daß der zweite Theil der Inschrift, welcher das Wort ἐποίει enthalt, zwar theilweis aufgefrischt aber sicher echt ist und daher auch hier ein sicheres Beispiel des Gebrauchs des Imperfectums in einer Künstlerinschrift aus der ersten Hälfte des V. Jahrh. vorliegt Herr Fränkel besprach den Rekonstruktionsversuch des westlichen Parthenongiebels durch Stephani im Compte-rendu de la commission imperiale archeologique fur 1872. St. veröffentlicht eine kürzlich gefundene, höchst merkwürdige Vase, die nach seiner Meinung den Streit zwischen Poseidon und Athena darstellt und zwar als eine genaue Kopie der Mittelgruppe des Pheidias'schen Giebelfeldes. Der Sprecher fuhrte aus, daß während nicht einmal die Deutung der Handlung unbedingt sicher erscheint, man jedenfalls nicht das Roß als Geschenk des Poseidon auffassen, vielmehr die Salzquelle in den Delphinen angedeutet sehen müsse. Pheidias habe am Tempel der Landesgottheit eine Begebenheit, die im religiösen Bewußtsein seiner Zeitgenossen lebendig war, nicht „eigenmächtig“ ändern können; wäre der andere Zug der Sage schon vorhanden gewesen, so würden wir seine Spur nicht erst in römischer Zeit vorfinden. Daß die Schenkung des Pferdes sich bei Ovid finde, sei unrichtig; denn Met. VI, 77 sei die Lesart ferum unmöglich und das richtige fretum schon von den italienischen Interpolatoren unserer Handschriften gefunden. Damit verliert die Behauptung, daß Ovid eine Beschreibung des Parthenongiebels geben wolle, ihre einzige Stütze; daß er dies nicht gewollt, zeigt schon die Einführung der Zwölfgötter als Richter, und wie wenig genau Ovid's attische Reminiscenzen waren, beweise seine Vorstellung, daß der Areopag auf der Akropolis liege. Letzteres Argument sucht St. vergeblich durch eine ganz unmogliche Interpretation der Worte scopulum Mavortis zu beseitigen. Gegen die Absicht des Vasenmalers, das Giebelfeld zu kopiren, spreche schon die eigenthumliche Gestalt des Dionysos; nur die Athena habe einige Aehnlichkeit mit dem Torso und Carrey's Zeichnung, die St. sogar selbst durch Annahme einer senkrechteren Haltung des rechten Armes verringert. Der Poseidon sei bei Carrey gänzlich verschieden; die Autorität des Letzteren könne durch Stephani's unbeweisbare Konstruktion nicht erschuttert werden. Ein Blick auf den Holzschnitt S. 142 widerlegt Stephani's Resultat am sichersten. Herr Mommsen machte aufmerksam auf eine in Rom neu zum Vorschein gekommene Inschriftengruppe der Prätorianer, welche dem 3. Jahrh. angehört und in einem fur die aus Thrakien geburtigen Prätorianer bestimmten, vorzugsweise thrakischen Gottheiten geweihten Lokalheiligthume aufgestellt gewesen sein muß. Er wies weiter auf den Zusammenhang hin, in dem diese Einrichtung mit der Unterwerfung Italiens unter die Herrschaft der illyrischen Truppen durch Severus gestanden haben muß. Herr Schöne legte die 4. Lieferung des Dictionnaire des antiquités grecques et romaines von Daremberg und Saglio, Paris 75 und die Abhandlung von Prof. Forchhammer „Daduchos“, Kiel 75, vor, sowie die „Beiträge zur Kenntniß des attischen Theaters“ von Benndorf, Wien 75, in welchem namentlich eine bisher vielfach vernachlässigte Klasse von Denkmälern, die Marken von Blei und Knochen, einer interessanten und förderlichen Untersuchung unterzogen worden. Sodann legte derselbe den Aufruf einer Anzahl von Fachgenossen vor zur Betheiligung an der Errichtung einer Büste Karl Schnaase's unter der Halle des Neuen Museums und forderte die Gesellschaft zu Beitragen auf, indem er des Verewigten, eines langjährigen Mitgliedes der Gesellschaft, und seiner Verdienste um jede Art von Kunstwissenschaft gedachte. Herr Adler, von einer Reise durch Sicilien zurückgekehrt, besprach die alte Kirche S. Pancrazio in Taormina, welche in altchristlicher Zeit in der Cella eines hellenischen Tempels eingerichtet worden ist. Nachdem der Vortragende die Unrichtigkeit der bei Serradifalco V, 26 durch Cavallari veröffentlichten Abbildungen erläutert hatte, erwies er auf Grund einer neuen und detaillirten Aufnahme, daß der ursprüngliche Bau ein dorischer Antentempel kleinen Maßstabes gewesen ist. Da die alte Plandisposition sich mit völliger Sicherheit wiedergewinnen läßt, so wird durch jenen Tempel, in welchem schon Fazellus mit Recht ein Apollon-Heiligthum vermuthet hat, die kleine Zahl der echten Antentempel (11) um ein neues und wegen sicherer Datirbarkeit (358 a. C.) besonders werthvolles Beispiel bereichert. Herr Hübner legte zuerst im Auftrage des Prof. Piper dessen Abhandlung über zwei Inschriften Konstantin's d. Gr. vor, worin der Versuch gemacht wird, die in denselben gewählten, vielfach behandelten Ausdrücke als in Uebereinstimmung mit der damals üblichen Redeweise der christlichen Kirche stehend nachzuweisen. Derselbe berichtete sodann über die Entdeckung eines römischen Begräbnißplatzes bei York, dem romischen Eburacum, wobei interessante Alterthümer aufgefunden worden sind, und besprach das mit 20 Tafeln ausgestattete Werk der Herren de la Rada und Guerra in Madrid über die Funde bei Yecla und Montealegro im Konigreiche Murcia. Eine nähere Analyse dieser wunderlichen Denkmäler macht es höchst wahrscheinlich, daß hier wieder einmal eine plumpe Fälschung vorliegt. Aus dem Wiesbadener Museum wurden zwei Erztäfelchen mit Inschriften vorgezeigt (Brambach Nr. 929 und 930), deren bisherige Lesung unrichtig war, wie die Herren Mommsen und Bormann bestätigten. Endlich wurde der Papierabdruck eines Marmordiskus des britischen Museums gezeigt, auf welchem sich ein Bildniß des römischen Dichters Naevius befinden sollte. Das Relief ist aber die bekannte tragische Maske des Tyrannen und die Umschrift Nevius poeta Cap. (d. i. Capuanus statt Campanus, wie es heißen müßte), modern, d. h. aus dem XVI. oder XVII. Jahrhundert.

W. In Kassel ist man gegenwärtig mit den Vorbereitungen zur Aufstellung des endlich vollendeten Siegesdenkmals beschäftigt. Dasselbe, vom Bildhauer Brandt modellirt, stellt einen Siegesadler von Bronze dar, welcher das am Friedrichsplatz gelegene Author bekrönen wird. Ebendaselbst werden auch Reliefs und Inschriften angebracht werden. Das Ganze stellt eine hervorragende plastische Zierde der Stadt in Aussicht.

Vom Kunstmarkt.

S. M. **Kunstauktion in Kopenhagen.** Am 16. Nov. wurde die erste Hälfte der nachgelassenen Studien des verstorbenen Landschaftsmalers Prof. P. C. Skovgaard versteigert. Bei den sehr niedrigen Preisen, die in Dänemark für Kunstsachen gewöhnlich bezahlt werden, muß der Gesammtbetrag, 35,550 Kronen (= circa 13,500 Thaler) für 66 meistens sehr kleine Oelstudien als ein sehr bedeutender angesehen werden; von den einzelnen Studien wurden mehrere mit Summen von 1500—2000 Kronen bezahlt, darunter Waldpartie mit einem Teiche ($22\frac{1}{2}$ und $14\frac{1}{2}$ Zoll), 1960 Kronen, und Canale grande in Venedig ($15\frac{3}{4}$ und $11\frac{3}{4}$ Zoll) 1680 Kronen. Auch von anderen verstorbenen Meistern wurde daselbst einzelnes verkauft, darunter acht Studien von dem trefflichen J. T. Lundbye, dessen „Junger Stier“, eine ganz kleine Studie ohne Angebung von Terrain und Luft, 350 Kronen einbrachte; „Kuh auf dem Felde“ ($11\frac{1}{2}$ und 9 Zoll) ging auf 470 Kr.; eine Landschaftsstudie ($34\frac{1}{2}$ und 22 Zoll) 1121 Kr. – Der junge Stier wurde vor wenigen Jahren für 60 Kronen dem vormaligen Eigenthümer zugeschlagen; in so raschem Steigen befinden sich jetzt hier die Kunstpreise.

O. B. **Kupferstichauktion Kalle in Frankfurt a. M.** Die am 22. Nov. und folgenden Tagen von der Kunsthandlung F. H. C. Prestel abgehaltene Auktion der Kupferstichsammlung des verstorbenen Direktors Kalle hatte durch ihre seltene Reichhaltigkeit zahlreiche Kunstfreunde und Kunsthändler aus England, Frankreich und Deutschland nach Frankfurt geführt. Kein Wunder, daß der Kampf um die Perlen der Sammlung ein sehr heißer war. Einige Preise mögen hier Platz finden:

Campagnola, Ganymed B. 5	2021	Mk.
Dürer, Adam und Eva B. 1	2200	„
„ St. Hieronymus in seiner Zelle B. 60	1025	„
„ Wappen mit dem Todtenkopf B. 101	1100	„
Lukas von Leyden, la laitiere B. 158 . .	1070	„
„ „ „ Marie-Madeleine B. 122	1201	„
Meister E. S., Heilige Veronika	2000	„
Rembrandt, Hundertguldenblatt	2000	„
„ Ecce Homo	1210	„
„ St. Franziskus	1830	„
„ Landschaft mit den drei Bäumen	2900	„
„ Landschaft mit den drei Hutten	1510	„
„ Der alte Haaring	1730	„
Schongauer, Geburt B. 4	3400	„
„ Anbetung der Könige B. 6 . .	3810	„
„ Die Jungfrau im Hofe B. 32 .	1900	„
„ Tod der Jungfrau B. 33 . . .	8000	„
„ Krönung der Jungfrau B. 72 .	2720	„

Daß außer diesen Perlen noch vieles Vorzügliche in der Sammlung Kalle vereinigt war, beweist der Gesammterlös, welcher die nicht unbeträchtliche Summe von 190,000 Mk. erreicht.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bilderwerke.

DEUTSCHE KUNST, IN BILD UND LIED. Hrsgeg. von A. Trager. 18 Jahrg. 1876. gr 4°. Leipzig, Klinkhardt.

Preller, Friedrich, Figuren-Fries zur Odyssee. Sechzehn Compositionen in vierundzwanzig farbigen Steindrucktafeln. Mit erläuterndem Texte aus der Odyssee (Vossische Uebersetzung). Hrsgeg. von Max Jordan. Quer-Folio. Leipzig, Dürr. 24 M.

Remy, M., Kennst du das Land? Italienische Blumen u. Früchte nach der Natur in Gouache gemalt. gr. 4°. In Mappe. Düsseldorf, Breidenbach & Co. 30 M.

Zeitschriften.

L'Art. No. 50.
Le Palais Royal de Madrid Schluss), von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — La comédie italienne sous Louis XIV., von E. Despois. Mit Abbild. — Fragment d'une notice sur Jules de Goncourt, von Ph. Burty. (Mit Abbild.).

The Academy. No. 188.
Mrs. Bury Palliser, a history of Lace, von Ch. J. Robinson. — The water-colour institute, von W. M. Rossetti. — Barye the sculptor, von Ph. Burty. — Art sales.

The Art-Journal. December.
Studies and sketches by Sir E. Landseer. (Mit Abbild.) — The fourth centenary of the birth of Michelangelo Buonarroti, von A. H. Wilson. — The proposed establishment of an art museum in Ireland. — Messrs. Copeland and sons new internal mural tile-decoration. — Pictures of italian architecture: Venice, von J. Dafforne. (Mit Abbild. — On the progress of our art-industries, von Prof. Archer. — The defence of fresco, von W. C Thomas. — A new method of detecting restoration in old pictures, von F. R. Conder. — The Fylfot Cross, or Thorr's Hammer, von L. Jewitt.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 11.
Romanische Kirchengeräthe im germanischen Museum, von A. Essenwein. Mit Abbild.)

Kunstkronijk. Lief. 17. u. 18.
Uit vele Eeuven, over Kunst, von J. A. D Ingres. — Scheveningen in Blommers's atelier. — Algemeene tentoonstelling van schoone kunsten te Brussel, von J. Gram. — De geïllustreerde pers. — Karel Venneman, von Sleeckx. — Barye.

Sitzungsberichte der philos.-philolog. und historischen Classe der Akademie der Wissenschaften zu München. Heft 3.
Cornelius Nepos und die Kunsturtheile bei Plinius, von Braun. — Die Onyxgefässe in Braunschweig und Neapel, von dems.

Inserate.

An weiteren Beiträgen für die **Schnaase-Büste** sind eingegangen:
Von den Herren Prof. Hermann Weiss 20 M., Prof. Meyer von Bremen 20 M., Prof. A. Hagen 15 M.

Summe	55 M.
Summe der bish. Quittungen	1358 „
Gesammtsumme	1413 M.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang. | Nr. 12.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

30. December | 1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

„1807" von Meissonier.

Dem siegesgewohnten Imperator zum Trotze halten die russischen Infanterie-Karré's, als wären sie nicht aus Fleisch und Bein, sondern aus Stein und Erz. Der Kugel- und Bombenregen öffnet kaum hie und da eine Lücke in dem lebenden Wall und wenn diese Lücke entsteht, füllt sie sich bald wieder und das Viereck bietet die nämliche eiserne Fronte. Um diesen zähen, heroischen Widerstand zu brechen, mußte das Aeußerste geschehen! Die bepanzerten Reiter der Garde, die mit Raserei dahinbrausenden Kürassier- und Dragonerschwadronen, an deren Spitze der pomphafte Federbusch Murat's wehte, sollten aufsitzen und in gewohnter Weise wie ein rollendes Gewitter in die russischen Karré's dreinfahren und jeden ferneren Widerstand mit der scharfen Klinge ihrer Pallasche zunichte machen; die Verwegenen, welche dem Kaiser den Sieg streitig machen wollten, waren den Hufen der Normännergäule überliefert. Napoleon hat Bessières die Befehle ertheilt, die todesmuthigen Schwadronen eilen dem Feinde entgegen, und von einer kleinen Anhöhe, vom Stabe umgeben, hoch zu Rosse erwidert der oberste Feldherr den Gruß — für viele der letzte, — den ihm die Reiter säbelschwingend entgegenbrüllen.

Diesen Moment (man vermuthet, daß er während der Schlacht von Friedland spielt) wählte Meister Meissonier, um daraus das am theuersten bezahlte Bild moderner Zeiten zu machen. 300,000 Francs in baarer Münze beträgt das Lösegeld, welches der amerikanische Krösus Stewart erlegt hat, um diese neueste Schöpfung des Pinsels Meissonier's über den Ozean hinüberzuführen — und man versichert, daß der splendide Yankee noch ein erkleckliches Sümmchen für Transport und Zollspesen zu bezahlen haben wird; daran liegt ihm Nichts; er hat einmal auf das Bild Meissonier's eine Passion bekommen, und er läßt sich's Alles kosten, um dieser Lust zu genügen.

Man entschuldige, wenn ich hier vor allen Dingen von dem enormen Preis dieses Bildes spreche, ehe ich die Komposition selbst schildere; in Paris macht diese mehr als königliche Entlohnung künstlerischer Arbeit ungeheures Aufsehen, obwohl man seit einer Reihe von Jahren gewohnt ist, für Bilder die schauderhaftesten Summen zu bezahlen. Aber diese Summen kamen bis jetzt nie den Malern selbst zu Gute, (mit Ausnahme etwa einiger Porträtmaler, die auf Bestellung arbeiten) es profitirten davon stets Bildermakler, Zwischenhändler oder spekulative Dilettanten, die es verstehen, ein Bild, welches sie verhältnißmäßig billig erstanden haben, im geeigneten Momente loszuschlagen, wenn der betreffende Künstler „en hausse" ist. Hier jedoch fließt das viele Geld wenigstens seiner rechtmäßigen Quelle zu, die ungeheure Summe ist nicht Gegenstand eines Schachers, sondern reichliche Belohnung langjährigen Fleißes und gewissenhafter, wenn auch nicht mit allem Erfolge gekrönter, Anstrengungen. Ehe das Bild nach Amerika übersiedelt, wurde es bei dem Kunsthändler Herrn L. Petit, einem kundigen Geschäftsmanne, ausgestellt und erfreute sich natürlich eines großen Zuspruches. Leider ist das Lokal der Ausstellung nicht am vortheilhaftesten situirt, das Licht zu sparsam bemessen, und außerdem gab es die ganze Ausstellungswoche hindurch trübe Winterzeit, welche gar nicht geeignet war, den Glanz

der neuen Schöpfung Meissonier's von der besten Seite zu zeigen. Man mußte die Wirkung auf der Leinwand suchen und mit ziemlich scharfem Auge nach den Eigenschaften fahnden, die man sicher ist, auf einer von diesem Meister kontrasignirten Arbeit zu finden. Bei einer volleren Beleuchtung an einem heiteren Sommertage in einem der Säle des Palais de l'Industrie oder eines Museums würden diese Eigenschaften gewiß rascher in's Auge springen.

So wie ich das Bild bei Herrn Petit gesehen, ist der Eindruck vollständig — Null, wenigstens der erste. Erst nach und nach enthüllen sich die Vorzüge, die nur noch besser zu Tage treten, wenn man ein Vergrößerungsglas zu Hilfe nimmt.

Die Komposition des Bildes ist ungefähr folgende. Napoleon, in der Uniform des Leibjägerregiments, weiße Kasimirhose, weißes Gilet und grüner, über der Brust zugeknöpfter Frack, hält zu Pferde auf einem Hügel. Hinter ihm, in trefflich angedeuteter angemessener Distanz, ist sein Generalstab aufgestellt, darunter einige Porträts: der Marschall Bessières, der Obersthofmeister Duroc und der Chef des Generalstabs Berthier, der Moltke des Napoleonischen Epos. Napoleon lüftet den kleinen klassischen dreispitzigen Hut, während die Herren vom Gefolge unbeweglich dastehen. Am Fuße des Hügels stürmt bunt durcheinander, aber doch nicht ohne Ordnung der Reiterschwarm dahin, lauter schwer ausgerüstete Kürassiere, deren Kostüm auf ein Haar den sagenhaften Kürassieren von Reichshoffen ähnlich ist, so daß man unwillkürlich die Frage zu stellen verleitet wird, ob denn wirklich die heutigen Militärschneider jeden Faden der Montur des ersten Kaiserreiches so servil in der Ausstaffirung der Kavallerie nachgemacht haben. Bei einem anderen Maler als Meissonier würde man versucht sein, einen kleinen historischen Schnitzer zu wittern — was aber hier ganz ausgeschlossen bleiben muß, denn eher hätten sich die Schneider geirrt als der Maler des „1807", der bekanntlich weder Mühe noch Kosten scheut, um einen Kapuzkragen oder eine Hutfeder der historischen Wahrheit entsprechend darzustellen.

Die Mannschaft rückt im scharfen Trabe vor, die Hände, welche nicht damit beschäftigt sind, die Zügel zu halten, schwingen mit enthusiastischer Geberde die langen Säbel, alle wenden sie das bewegte Gesicht dem Cäsar zu und aus ihrem weitgeöffneten Munde dringen schallende Vivatrufe. Am meisten Enthusiasmus bezeugt ein Nicht-Kombattant, der Trompeter links in der gelben Jacke mit den rothen Aufschlägen, er schwingt sein Instrument mit einer an Raserei grenzenden Furia. Einen lebhaften und mit vielem Verständniß durchgeführten Kontrast zu diesem tobenden Eifer der jungen Kürassiere bildet die phlegmatisch stramme Haltung zweier reckenhaften „Guides" von der Leibwache des Kaisers, alte erprobte Schnauzbärte, ihrer Würde sich vollkommen bewußt, die mit sicherer Hand ihre durch das Vorüberziehen so vieler Stammesgenossen animirten Hengste zurückhalten. Einer dieser Guides in seiner reich verbrämten Uniform, dem rothen Dolman, mit den ernsten aber doch weichherzigen Zügen ist ein Prachtstück von Soldatentypus, der richtige Grognard, wie ihn uns die Legende übermittelt hat, wie ihn Charlet und Gericault auf der Leinwand verewigt haben. Diese Physiognomie ist um so werthvoller, da sie die **einzige** ist, die auf den ersten Blick anzieht und nicht gesucht zu werden braucht, um den Zuschauer zu packen. Bei sämmtlichen übrigen Figuren findet man die hauptsächliche Lebensbedingung der Meissonier'schen Kunst: die Gewissenhaftigkeit, die manchmal krankhaft übertriebene Pünktlichkeit in der Wiedergabe der einzelnen Details. Diese Vorzüge sind nicht nur bei den Menschen, sondern auch bei den Thieren zu suchen, welche in dem Herrn Stewart gehörenden Bilde eine sehr große Rolle spielen. Herr Meissonier rühmt sich ein sehr schwieriges Problem gelöst zu haben, die Veranschaulichung des Pferdes, wenn es im gestreckten Trab geht, und wirklich zeigen die Hauptmassen des Bildes sehr viel von der Stimmung eines Kampf und Tod witternden Schlachtrosses; die Illusion ist allerdings keine vollständige, aber sie ist so groß, wie sie sein kann. Auf einem Bilde, worauf Napoleon erscheint, durfte man wohl voraussetzen, daß der Kaiser die Hauptfigur bilden und daß der Meister auf die Charakteristik dieser historischen Gestalt eine ganz eigenthümliche Sorgfalt verwenden würde. Die Reiter, die Pallasche und der Trab der Pferde rieben die Kräfte Meissonier's so sehr auf, daß es ihm an Zeit und vielleicht auch an Lust fehlte, zu seinem berühmten „1814" ein Gegenstück zu liefern. Alle Welt kennt dieses tausend und tausendfach reproduzirte Bild des unter der Last des Schicksals sich beugenden Kaisers mit dem sorgenvollen Gesicht und düster dreinblickenden Auge. Im „1807" wäre es am Platze gewesen, den Napoleon in den Strahlen seines Siegesglanzes zu zeigen. Das ist jedoch nicht der Fall. Der neueste Napoleon Meissonier's erinnert offen gesagt zu sehr daran, daß der Maler der Chef der Schule der „bons hommes" ist. Die Figur ist nett, klein, zierlich, aber den gewaltigen, den rauhen, den despotischen Krieger erkennt kein Mensch darin; dieser Napoleon hätte die Signatur des Gemäldes werden sollen und die politische Gesinnung des Herrn Meissonier hätte ihn nicht gehindert, eine Apotheose des kleinen Korporals zu malen. Das ist jedoch nicht der Fall, das Hauptmerkmal des „1807" ist der Napoleon nicht — sondern der Preis, der enorme Preis, der für das Bild gezahlt wurde.

Paul d'Abrest.

Die Selleny-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

III.

Die zur Ausstellung gebrachten Arbeiten Selleny's sind ganz zweckmäßig in folgender Weise gruppirt. Die erste Abtheilung bilden die Oelgemälde, es folgen dann die „Novara-Studien" nach geographischer Eintheilung; den Beschluß machen zahlreiche Kartons, Aquarelle und Zeichnungen der verschiedensten Art, welche von der frühesten Epoche des Künstlers bis zu seiner letzten reichen, einen vollen Ueberblick über die Mannigfaltigkeit seiner Leistungen geben und den Reichthum sowie die Universalität seiner Begabung in das glänzendste Licht stellen.

Die Oelgemälde Selleny's sind etwa fünfzig an der Zahl. Sehr interessant ist es, wahrzunehmen, wie schon die ersten Arbeiten des Jünglings auch auf dem Gebiete der Oelmalerei nach Anlage und Stil den künftigen Meister zeigen. im Wesentlichen ist Selleny, obwohl er später selbstverständlich an Größe der Auffassung und Kraft der Darstellung gewonnen hat, sich ganz gleich geblieben. Im Gegensatze zu der Entwickelung so vieler anderer Maler, die in verschiedenen Epochen ihrer künstlerischen Laufbahn einen ganz verschiedenen, oft sogar unvermittelt auftretenden Stil aufweisen, tragen alle Arbeiten Selleny's, von seinen ersten Studien in der Bibliothek der Wiener Akademie der bildenden Künste bis zu seinen letzten Bildern und Skizzen das Gepräge des gleichen künstlerischen Stils. Zwei Baumschläge aus dem Parke in Battaglia, ein Pinienwald, eine Gruppe Kastanienbäume vom Gardasee, ein Friedhof (aus dem Jahre 1847) und einige andere Bilder, in denen der Baumschlag überwiegt, zeichnen sich aus durch die individualisirende Auffassung des Künstlers, der die kleinste spezifische Verschiedenheit der einzelnen Baumarten mit erstaunlicher Prägnanz zur Anschauung bringt und so die Schärfe seines Blickes ebenso bekundet, wie die Sorgfalt und Eindringlichkeit seines Naturstudiums. Das Kolorit ist auf diesen Bildern überall angemessen, saftig und wirkungsvoll, wenngleich der Künstler nirgends auf den koloristischen Effekt hinarbeitet; hin und wieder macht sich auch bei diesen Studien der violette Ton bemerklich, der, wie bereits erwähnt wurde, an den früheren Arbeiten Selleny's oft so störend auftritt, und welcher das so hübsch komponirte Alpenbild „Vedretta Marmulata" in Farbe und Stimmung beeinträchtigt. Zu höchster Vollendung und zu überraschender Großartigkeit der Auffassung steigert sich das Talent des Künstlers in seinem Bilde „Alpenvegetation"; obwohl es ersichtlich einer genauen Naturaufnahme und einer ganz bestimmten Oertlichkeit entstammt, macht es vermöge der kühnen Linienführung, des breit und pastos aufgesetzten Kolorits, der charakteristischen Staffage und einer dem ganzen Bilde entströmenden tiefen Naturempfindung geradezu den Eindruck einer im größten Stile gehaltenen „heroischen" Landschaft. Seine „Wildbachstudie im Thale von Schalders", die „Bachstudie in Deutsch-Landsberg" zeigen, wie individuell und lebendig der Künstler das in Art und Bewegung verschiedene Wasser behandelt; nichts wirkungsvoller und natürlicher, als der kaskadenförmig niederbrausende, stäubende Wildbach, nichts anmuthiger, als das zwischen Bäumen sich still dahinschlängelnde Wiesenbächlein. Wie tief Selleny den Zauber des hellen, farbenreichen Meeresspiegels an der hellenischen Küste Unteritaliens in sich aufgenommen, beweisen sein „Cap Circello bei Terracina" und „Capri" — Bilder aus seiner Reise nach Italien im Jahre 1851. Als Muster scharfer, bei aller Deutlichkeit des Details in großen Linien geführter Architekturbilder können die mehrfachen Aufnahmen der aus der römischen Kaiserzeit stammenden Bauwerke in Dalmatien gelten: die Arena sowie die Porta aurea in Pola; der glücklich wiedergegebene Effekt des aus tiefblauem Himmel kraftvoll niederstrahlenden, das röthliche Steinmaterial der Bauten satt durchleuchtenden Sonnenlichtes ist zugleich ein koloristisches Meisterwerk. In nicht geringerer Trefflichkeit erfreuen uns die auf einfache Motive gebauten landschaftlich-architektonischen Bilder: „Schloßhof aus Eppan", „Altes Gerichtshaus daselbst", „Schloßhof in Deutsch-Landsberg" und „Schloßberg daselbst". Ein virtuos gemalter und ebenfalls charakteristisch gehaltener „Schneesturm" überrascht inmitten aller der Bilder aus glücklichen Himmelsstrichen; er steht vereinzelt da gleich dem aus dem Jahre 1847 stammenden „Waldbrand", dessen von aller Effekthascherei freie und dennoch im Kolorit wie in der Komposition gleich wirkungsvolle Darstellung nicht bezweifeln läßt, daß Selleny das Bild erlebt hat. Auch hier ist der bedeutungslose Vordergrund von dem Künstler — semper idem! — blaß untermalt. Der tropischen Zone haben wir einen reizenden „Palmenwald", eine interessante „Australische Waldlandschaft", eine Gebirgsansicht aus Tahiti, den 6800 Fuß hohen Onehna darstellend, dann eine neuseeländische Landschaft „Tuatau am Waitato-River" zu danken; auch eine „Kaffeeplantage auf Ceylon" fesselt das Auge des Beschauers durch die glückliche Beleuchtung und die flotte Malerei. Was an allen diesen Tropenbildern gleichmäßig anzieht, ist der unverkennbare Habitus ungeschminkter Wahrheit; selbst wer niemals „unter Palmen gewandelt", gewinnt den Eindruck, daß ihm der Künstler die unverfälschte Natur bietet, und er nimmt gläubig, ja überzeugungsvoll Formen und Farben in sich auf, zu deren Beurtheilung ihm die Selbstanschauung fehlt.

Ueber Selleny's Hauptwerke unter den Oelgemälden ist schon so Vieles und Treffendes geschrieben worden, daß kaum etwas Neues darüber gesagt werden kann. Seine große „Insel Sanct Paul“ — im Besitze des Herzogs von Koburg — die große „Barre von Sanct Paul“ und das große Oelbild „Die Felsentempel von Mahamalaipur“ sind in der That unübertreffliche Muster jenes klassischen Realismus in der Darstellung der Natur, auf den wir im Eingange unserer Besprechung hingewiesen; die gesammte Kunstgeschichte hat nur wenig Naturbilder aufzuweisen, denen man eine gleich großartige und objektive Auffassung, eine gleich vollendete Ausführung nachrühmen könnte. Angesichts dieser Werke empfindet man es doppelt und dreifach schmerzlich, daß sich zu Lebzeiten des Meisters Niemand gefunden, der nach seinen Skizzen Bilder bestellt hätte; der Staat hatte damals Geld genug zu verunglückten Bauten und „Monumenten“, Private kauften fleißig den heute schon abgeblaßten Tand protegirter Modemaler, für Selleny aber fand sich, trotz seiner so geringen Ansprüche, kein Mäcen! Und doch giebt es unter den zahllosen interessanten „Novara“-Skizzen so zahlreiche, denen man es förmlich ansieht, daß sie der Künstler im Hinblick auf die dereinstige Ausführung aufgenommen; ja, man möchte beinahe behaupten, daß fast jede seiner Skizzen zur Vorstudie bestimmt war für ein ihm bereits vorschwebendes Naturgemälde. Zu den genannten drei Hauptbildern finden wir übrigens nicht bloß zahlreiche Aufnahmen, sondern die Insel Sanct Paul wurde von Selleny auch mehrfach in kleinerem Formate gemalt, während er, wie bereits erwähnt, die Tempel von Mahamalaipur auch in einem herrlichen Aquarelle darstellte. „Sanct Paul mit der Barre“ und dieselbe Insel als „Vorposten in der Süd-See“, mit einer humoristisch wirkenden Staffage von Pinguinen sind unter den kleineren Wiederholungen dieses dem Künstler so zusagenden Thema's besonders interessant. Von großem koloristischem Interesse ist der „Verzauberte See“, der sich ansieht, als hätte eine tropische Armida ihren Zaubergarten von einem der großen venetianischen Farbenkünstler insceniren lassen; man wird förmlich enttäuscht, wenn man nach näherer Bekanntschaft mit den braunen Nymphen und weißen Pelikanen, welche die Staffage des Feenparks bilden, im Nebenzimmer plötzlich die Entdeckung macht, daß man blos nach Manila zu dampfen braucht, um in's Zauberreich zu gelangen und alldort eine leibhaftige braune Schöne zu erlösen.

Oskar Berggruen.

Kunstliteratur.

Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sogenannten Theseion in Athen. Eine archäologische Untersuchung von W. Gurlitt. Wien, Karl Gerold's Sohn. 1875. 96 S.

Der Vf. gehört, wie schon der Titel zeigt, zu der sich immer mehrenden Zahl von Gelehrten, welche den wohlerhaltenen Hexastylos im Westen der Stadt Athen nicht für das städtische Heiligthum des Heros Theseus halten. Die entscheidenden Gründe für diese negative Ansicht waren bisher aus der topographischen Anordnung in der Periegese des Pausanias entnommen, und aus dem Umstande, daß man an dem in Rede stehenden Tempel die charakteristischen Merkmale eines Heroon nicht zu finden vermochte. — Doch kann man dies letztere Argument nur mit Vorsicht gebrauchen, da man zugestehen muß, daß bei dem jetzigen Stande unserer Kenntnisse ein sicheres Urtheil über die Orientirung der griechischen Tempel noch nicht möglich ist. Daher schlägt der Vf. einen neuen Weg ein, indem er zu erweisen sucht, daß sowohl die Bildwerke als auch die Architektur des Tempels nicht in die Kimonische sondern in die Perikleische Zeit gehören, woraus dann folgen würde, daß unser Tempel nicht das von Kimon 470 v. Chr. erbaute Theseion sein kann.

Aus einer eingehenden Vergleichung der Skulpturen, namentlich am Westfries des „Theseion“ mit den Metopen des Parthenon ergiebt sich, daß die ersteren jünger sind als die letzteren, daß sie in ihrer stilistischen Erscheinung und mehr pathetischen Auffassung auf eine Zeit deuten, welche schon den ungeheuren Fortschritt, welchen Pheidias in der Entwicklung der griechischen Bildkunst bezeichnet, erfahren hatte. Auch ist durch Vergleichung mit gleichzeitigen Vasenbildern im hohen Grade wahrscheinlich gemacht, daß der Cyklus der acht Theseusthaten, wie ihn acht Metopen des sogenannten Theseion darstellen, nicht die älteste Form dieser cyklischen Darstellung ist, wie wir sie im ächten Theseion voraussetzen müssen.

Ein eigenes Kapitel ist dann noch der Architektur des „Theseion“ gewidmet. Es zeigt sich in derselben eine weiter gehende Vermischung des dorischen und ionischen Stils als beim Parthenon, was sich auch am Einfachsten aus einer späteren Entstehung erklärt.

So sind in der Schrift alle für die Zeitbestimmung verwendbaren Punkte zum ersten Male zusammengestellt und damit ist neues Licht auf diese schwierigen und für die Erkenntniß der Entwicklung der griechischen Kunst in der Blüthezeit wichtigen Fragen geworfen.

y. z.

Nekrologe.

Adolf Schrödter †. Am 9. Dezember Abends starb nach langen und schweren Leiden der Maler Adolf Schrödter, Professor am Polytechnikum zu Karlsruhe, im Alter von 70 Jahren. Der Tod des bekannten, einst dem Düsseldorfer Kreise angehörigen Meisters wird in weitesten Kreisen Theilnahme erwecken.

E. v. H. **Johann Geyer**, Genremaler, starb am 26. November in Augsburg in Folge einer Gehirnerschütterung, welche durch einen Fall im vorigen Winter schon veranlaßt wurde. Im Februar 1807 in Augsburg geboren, erlernte er zuerst das Wagnerhandwerk, wendete sich aber bald aus innigem Drange zur Kunst, und legte den ersten Grund zu seinen Studien in der Augsburger Kunstschule auf dem Metzgerhause, dem Fragment der alten Augsburger Malerakademie, deren Vorstand er nach Professor M. Veit später wurde, und besuchte noch die Münchener Akademie. 1833 wurde er zum Professor an der Kunstabtheilung der gerade damals errichteten polytechnischen Schule zu Augsburg ernannt, wo er sich große Verdienste als tüchtiger Lehrer erwarb; denn er hatte die Freude, aus dem Kreise seiner Schüler bedeutende Kräfte sich entwickeln zu sehen, wie z. B. Lenbach, Mozet, Gaißer 2c., welche unter seiner Leitung ihre Laufbahn betraten. Erst 1864, nach Vereinigung der Augsburger Hochschule mit dem Münchener Polytechnikum, trat Geyer in Pension, blieb jedoch bis zu seiner letzten Erkrankung unausgesetzt als Künstler thätig. Seine Blüthezeit fällt in die dreißiger und vierziger Jahre, wo er sich bald in weiteren Kreisen einen guten Ruf erwarb, und viele seiner Genrebilder in öffentlichen Kunstsammlungen Aufnahme fanden. Die Motive schöpfte er meistens aus der Zeit Ludwig XIV., und verstand, mit feiner Charakterisirung seiner Gestalten, die Satire in seinen Bildern launig durchblitzen zu lassen. In Behandlung der Stoffe, namentlich des Atlasses, war er Meister. Es fehlte in seinen Gemälden fast nie, wie bei Ph Wouvermann der Schimmel das weiße Atlaskleid. In spätern Jahren wurden seine Kompositionen oft monoton, die Farbe trocken. Wäre Geyer nicht so zurückgezogen in Augsburg geblieben, sondern in größere anregende Künstlerkreise gekommen, hätte sich seine künstlerische Begabung jedenfalls frischer erhalten und reicher entfaltet. Sein bestes Werk ist wohl das „Consilium medicum" in der Münchener neuen Pinakothek. „Der Geist der Medicin ist leicht zu fassen", und doch streiten hier die Herren Doktoren mit dem sich den Schweiß abtrocknenden Ordinarius, während sie den jammernden Kranken gehen lassen, wie's Gott gefällt! Hier hat Geyer seinen köstlichsten Humor zum Ausdruck gebracht. Ebenda befindet sich auch „Das Ende eines Maskenballes", in welchem das Porträt eines beliebten Augsburger Schriftstellers, gemäß dessen in der Weinlaune gegebener Erlaubniß, verewigt ist. „Der Taufschmauß", „Die Konzertprobe", „Die Menagerie", im Leipziger Museum, „Der Nachtwächter am Thorbogen von raufenden Katzen erschreckt", „Streitende Ministranten auf dem Thurme bei der Glocke Concordia", gehören zu seinen besten Leistungen Zu nennen sind noch: „Die Kapuziner-Predigt in Wallenstein's Lager", im Besitze des Fabrikanten Sander in Augsburg, „Der Augsburger Rath empfängt Ludwig den Bayern", im Rathhause ebenda, „Fornarina im Atelier Raffael's", im Besitze des Frhrn. v. Beck ebenda, und „Der Empfang eines Fürsten in einem kleinen Städtchen", in der öffentlichen Kunstsammlung zu Hannover. Geyer äußerte sich schon vor ein paar Jahren zu einem Freunde, daß er 180 Bilder gemalt hätte. Viele seiner Werke sind, namentlich als Kunstvereinsblätter, in Abbildungen vervielfältigt worden, wie z. B das Consilium medicum, der Taufschmauß und die Menagerie. Von ihm selbst entstand eine Steinzeichnung für Lithographie nach dem bekannten Bilde: „Der englische Gruß", im Besitze der Familie Werner in Augsburg, welches früher als Original so hoch galt, daß der vorige König von Preußen durch Waagen 33,000 Thlr. dafür geboten haben soll. Später stellte es sich als Kopie, wahrscheinlich von der Hand des Guercino, nach dem für wunderthätig gehaltenen Bilde in der Kirche Annunciata in Florenz heraus, das nur an Frauentagen gezeigt, dem Volke als Acheiropita, wirklich aber als ein Werk des Pietro Cavallini gilt. Geyer's Leben war, außer der Berufsarbeit, ganz seinem liebenswürdigen Familienkreise, der nur durch den frühen Tod von drei geliebten Kindern getrübt wurde, gewidmet. Die Achtung, die er sich als Ehrenmann in des Wortes vollster Bedeutung bei allen seinen Mitbürgern errang, sichert ihm auch in dieser Beziehung ein schönes Andenken.

Personalnachrichten.

Auszeichnungen. Oberbaurath v. Hansen in Wien erhielt den bayerischen Maximilians-Orden für Kunst und Wissenschaft. Von Düsseldorfer Künstlern wurden die Landschaftsmaler Munthe und von Bochmann und Kupferstecher Barthelmeß in Anerkennung ihrer in Brüssel ausgestellten Werke zu Rittern des belgischen Leopold-Ordens ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Die städtische Gemälde-Galerie in Düsseldorf** ist um zwei werthvolle neue Bilder bereichert worden. In der letzten Generalversammlung des Galerie-Vereins wurden einige Werke vorgeschlagen, von denen zwei zum Ankauf gelangten. Das eine ist eine Darstellung der Judith von Professor Klemens Bewer, das andere ein Genrebild von Professor Karl Hübner. Das letztgenannte Gemälde hat bei seiner Ausstellung in Düsseldorf allgemeine Anerkennung gefunden und gehört jedenfalls zu Hübners besten Werken. Es betitelt sich „Trost im Gebet" und stellt eine Frau dar, die thränenden Blickes in der Kirche sitzt und mit gefalteten Händen um Linderung ihres Kummers fleht. Bewer's „Judith" ist ebenfalls ein schätzenswerthes Bild, das in der bekannten Weise des Meisters gemalt ist.

Londoner Nationalgalerie. Durch Freigebigkeit des verstorbenen Mr. Wynn Ellis ist das englische Volk in den Besitz einer recht werthvollen kleinen Gemäldesammlung gekommen, welche der Nationalgalerie einverleibt werden soll Die hinterlassenen Gemälde sind meist von holländischen Meistern, doch zählt die Sammlung auch einige gute Stücke von Reynolds und Turner, einige von Waagen besonders belobte Claude Lorrain, eben so einige Poussin, Salvator Rosa, Stücke von beiden Caracci und ein einziges Bild (Die Ehebrecherin im Tempel) von Paolo Veronese.

(Köln. Zeitg

Vermischte Nachrichten.

Der offizielle Geschmack des deutschen Reiches, der schon früher einmal bei Einführung der neuen Postbriefkasten, deren blaue Scheusäligkeit allem Stilgefühl Hohn spricht, zu bissigen Bemerkungen Anlaß gab, stand neuerdings wieder einmal vor dem Forum des Reichstags, um nach Verdienst abgekanzelt zu werden. Abgeordneter Bamberger äußerte sich bei Gelegenheit der Debatte über die Geltung der Einthalerstücke als Scheidemünze bezüglich der Herstellung der neuen Münzen und Werthzeichen des Reiches wie folgt: „Ich möchte ferner noch auf einen Mangel hinweisen, daß wir nämlich für die Noten der Reichsbank und für die Reichskassenscheine keine eigene Druckerei des Reichs besitzen. (Sehr richtig! rechts.) Wir sind auf die Staatsdruckerei Preußens angewiesen, die eine Menge anderer Dinge zu thun hat, und es sind bereits Unzuträglichkeiten daraus entstanden. Ich möchte daher die Herren vom Bundesrath auffordern, uns Vorschläge zur Erwerbung einer eigenen Reichsanstalt zu machen. Dieselbe wird dann auch wohl nach der ästhetischen Seite hin, die sonst von meinem verehrten Kollegen Reichensperger besser vertreten wird, als von mir, auch etwas thun können. Ich kann Ihnen gestehen, daß auch die neuesten Produkte dieser Art mich durchaus nicht entzückt haben, und hier haben wir doch die Ausrede des mangelnden Musterschutzes nicht. (Heiterkeit.) Wer sie nachahmt, wird mit fünf Jahren Zuchthaus bestraft. (Sehr richtig!) Eben dasselbe könnte ich beinahe von unseren Geldstücken sagen. Ich finde, daß alle unsere alten Geldstücke schöner waren als die neuen Münzen. Wir haben z. B. die Nickelmünzen aus einem Metall 2c., das wegen seiner Farbe und Anfühlung bemängelt wird. Um so mehr hätten wir daran denken müssen, etwas Schönes, dem Auge Wohlgefälliges zu machen. Bei anderen Nationen macht man diese Dinge künstlerisch, bei uns werden

sie mehr oder weniger nur handwerksmäßig gemacht. Ich kann mir nicht helfen, aber die neuen Münzen sehen aus wie Regimentsknöpfe. (Heiterkeit.) Faktisch, sie sehen aus so kahl und trocken wie das Innere einer Wachstube, und wir haben doch wahrlich ein Interesse daran, daß das Deutsche Reich vor der Welt in seiner Münzreform in anständiger Form erscheine." Der hier gegen die Reichsregierung gerichtete und vom Abgeordneten **Reichensperger** sodann in drastisch humoristischer Weise illustrirte Vorwurf dürfte in noch weit höherem Grade gegen eine Menge deutscher Bankinstitute zu richten sein. Vor uns liegen fünf verschiedene Hundertmarkscheine, sämmtlich von der Leipziger Firma **Giesecke & Devrient** in die Welt gesetzt, bei denen es schwer ist, zu sagen, welchem der Preis der größten Geschmacklosigkeit gebührt. Die Götter, Engel und allegorischen Figuren, die darauf hocken, liegen, sitzen und schweben, sind so zahm und langweilig, wie nur möglich. Das non plus ultra darunter ist wohl der augenverdrehende Geraer Banknoten-Engel (frei nach Tizian's Himmelfahrt Maria behandelt), dessen Gewandung aus Kuchenteig zu bestehen scheint. Die ornamentale Zuthat aber ist überall von so armseliger Erfindung, daß dem gegenüber die arg geschmähten Preußischen Banknoten und Reichskassenscheine sich getrost mit dem Bewußtsein ihres künstlerischen Werthes brüsten dürfen. —n.

Aus Saarbrücken wird berichtet: Zum Andenken an die Schlacht bei Spichern wird in dem neuen Rathhaussaale unserer Stadt, dessen Neubau in allernächster Zeit begonnen wird, auf Anordnung des Kaisers eine Reihe von monumentalen Gemälden angebracht werden, zu denen jetzt die Skizzen hier eingetroffen sind. Dieselben sind vom Direktor der kgl. Kunstakademie zu Berlin, Prof. A. von **Werner**, welcher bekanntlich auch die Malereien an der Siegessäule auf dem Königsplatz in Berlin entworfen hat, gezeichnet worden. Sie stellen dar: das Hauptbild (Hinterwand des Saales), Einzug des Königs Wilhelm in Saarbrücken am 9. August 1870, den kgl. Wagen umgiebt das jauchzende Volk, ein Verwundeter, der vorbeigetragen wird, hebt die Hand, um seinen Kriegsherrn zu grüßen; der König dankt leutselig. Die beiden andern Bilder (Seitenwände des Saales), eine Episode aus der Erstürmung der Spicherer Höhen (Tod des Generals von François) und ein symbolisches Gemälde, die Einigung von Nord- und Süddeutschland darstellend (der Genius Deutschlands hält über zwei Krieger in antiker Rüstung und Mänteln in den deutschen und baierischen Farben die Kaiserkrone). Zu den beiden Seiten des Hauptbildes kommen in Nischen die lebensgroßen Figuren von Kronprinz Friedrich Wilhelm und Prinz Friedrich Karl, rechts und links der symbolischen Darstellung erhalten die Standbilder Bismarck's und Moltke's ihren Platz. Die Fenster werden in reicher Glasmalerei Wappen und sonstige Abzeichen enthalten, prachtvolles Tafelwerk die Zwischenräume an den Wänden und geschmackvolles Parket den Fußboden decken. Die Decke des Saales zeigt in der Mitte einen mächtigen Reichsadler, in den vier Ecken die Wappen von Preußen, der Rheinlande, von Saarbrücken und St. Johann. Ein unter der Decke hinlaufender Fries enthält die Daten der Hauptschlachten 1870/71. Zu der ganzen Ausschmückung des Saales sind 65,000 Mark ausgeworfen und zu Ausführung der al fresco auszuführenden Malereien eine Frist von drei Jahren festgesetzt. (Köln. Zeitg.)

Aus Rom wird berichtet: Im Grundgemäuer des Palazzo Antonelli wurde ein vollkommener Bogen aus der Zeit des Servius Tullius gefunden. Dies war zweifellos die Porta Fontinalis des Livius, die zur Arx Martis führte.

Musterschutz. Aus den Protokollen der Enquete-Kommission wegen Einführung eines allgemeinen Musterschutzes entnehmen wir weiter zu den Fragen über Schutz der Kunstindustrie, daß bis jetzt in Deutschland (mit Ausnahme einiger kleineren Gebiete) den Zeichnungen, Modellen und dergleichen, welche zwar als Muster für Industrie-Erzeugnisse, aber mit künstlerischer Fertigkeit hergestellt worden sind und vermöge ihrer artistischen Eigenschaften im Gegensatze zu gewöhnlicher Industrie- oder Handwerksmustern stehen, so wie den nach jenen Zeichnungen angefertigten Industrie-Erzeugnissen selbst nicht nur kein besonderer Schutz gegen unbefugte Nachbildung gewährt ist, sondern daß einzelne Gesetze dieselben sogar ausdrücklich von dem den Werken der bildenden Kunst gewährten Schutze ausnehmen. Während von verschiedenen Seiten die Einführung eines Schutzes der Kunstindustrie als gerecht und im Interesse der Kunst wie der Industrie gelegen befürwortet wird, erklären sich andere Stimmen namentlich mit Rücksicht auf die Erwerbs- und Produktionsfreiheit eben so entschieden dagegen. Sämmtliche drei Gruppen der Sachverständigen pflichteten mit überwiegender Mehrheit der ersteren Ansicht bei. Eben so hielten sie, entgegen der auf dem Reichstage von 1870 zu Tage getretenen Anschauung, dafür, den Schutz der Kunstindustrie in Zusammenhang mit dem Markenschutz gesetzlich zu behandeln. In der ersten Gruppe wurde allerdings von einer Seite einer abgesonderten selbständigen Behandlung der Kunstindustrie das Wort geredet, während sonst in ihr die Meinungen darüber, ob die Kunstindustrie mit der Kunst oder aber mit der Industrie zu behandeln sei, derart auseinander gingen, daß ein Ausgleich nur in der Entscheidung des konkreten Falles zu finden sein möchte.

Am neuen Palais des Grafen Pourtalès in Berlin, an der Universitäts- und Georgenstraße-Ecke, sind neuerdings über dem Hauptportale drei **Reliefs** von so bemerkenswerther Schönheit angebracht, daß wir Kunstfreunde auf dieselben besonders aufmerksam machen wollen. Das links vom Beschauer befindliche stellt in einer lebhaft gruppirten Scene die **Verfolgung der Reformirten in Frankreich** im 17. Jahrhundert dar: Soldaten treten die heiligen Bücher mit Füßen und zerren Männer, Frauen und Kinder vom Altare, an welchem der Prediger furchtlos erhobenen Hauptes steht. Auf dem rechtsseitigen Bilde ist sofort die jugendliche Gestalt des Königs Friedrich II. erkennbar, welcher die Verfolgten aufnimmt und hauptsächlich der Agrikultur überweist. Zwischen beiden Reliefs ist das künstlerisch ausgeführte Wappen des Hauses angebracht. Es sei bemerkt, daß die Familie Pourtalès 1682 ihres Glaubens wegen aus Frankreich vertrieben wurde und nach segensreichem Aufenthalte in der Schweiz — wer kennt dort nicht das Pourtalès-Spital in Neuenburg und Schloß Oberhofen am Thuner See? — später unter Friedrich dem Großen in Preußen Aufnahme fand. Das Wappen stellt einen Pelikan dar, welcher, der Fabel entsprechend, sich die Brust öffnet, um mit seinem Blute die Jungen zu atzen. Die Inschrift lautet: Quid non dilectis, d. h. was thut man nicht für seine Lieben? Die Skizzen zu den Reliefs sind von dem Baumeister **Bohm** entworfen und zwar theilweise nach dem Kupferstiche des berühmten Neuenburger Malers **Charles Girardet**, die Religions-Verfolgung im 17. Jahrhundert darstellend. Ausgeführt wurden sie in der Werkstatt der Gebrüder **Dankberg** vom talentvollen Bildhauer **Walzleben**. Im Innern des auch in baulicher Hinsicht interessanten Hauses ist eine von Drake gefertigte Decke, ein Tuch darstellend, welches von sechs prächtigen Knabengestalten getragen wird, bemerkenswerth — indessen bleiben die inneren Räume dem Publikum nicht wohl zugänglich. Das Ganze aber legt ein schönes Zeugniß von der Noblesse und dem Kunstsinne ab, welche seit Jahrhunderten zu den „berechtigten Eigenthümlichkeiten" der Familie Pourtalès gehören. (B. Tagebl.)

B. **Professor Caspar Scheuren** in Düsseldorf hat ein neues vortreffliches Kunstblatt vollendet, welches sich seinen frühern Werken in ebenbürtiger Weise anreiht. Es ist der Ehrenbürgerbrief der Stadt Köln für den Fürsten Bismarck, den der geniale Künstler mit poetisch-phantasiereichen Bildern und Arabesken auszuschmücken beauftragt war. Er hat dies mit voller Hingabe und sichtlicher Begeisterung verstanden und abermals ein Zeugniß seiner großen und eigenartigen Begabung damit abgelegt. Auf Pergament in Aquarellfarben ausgeführt, bringt das Blatt eine Fülle interessanter Einzelmotive, die durch Ornamente und Allegorien geschickt miteinander verbunden sind. Das Hauptbild theilt sich in zwei Abtheilungen. Rechts ist der Wortlaut der Adresse mit der Unterschrift des gesammten Gemeinderathes der Stadt Köln und eine Ansicht des berühmten Hansasaales des kölnischen Rathhauses, worin dieselbe beschlossen und unterzeichnet wurde. Links ist eine Scene aus der Vorzeit der Stadt in mittelalterlichem Stil dargestellt. Unter einem mit Blumengewinden aufgezogenen Teppich, der das Wappen von Köln zeigt, stehen zwei Schöffen in der alten rothen Konsulartracht prächtig gekleidet, die eine Bürgerkrone und Diplome halten. Sie werden von Patriziern und bewaffneten Zunftgenossen

umgeben. Von den Giebelhäusern im Hintergrunde wehen flatternde Fahnen. Portal und Thurm des Rathhauses schließen das Ganze malerisch ab, welches als die Verkündigung einer Ehrenbürgerwahl zu betrachten ist. Unter diesem feierlichen Akt ist der Kampf des Bürgermeisters Gryn mit dem Löwen zur Anschauung gebracht, als sinnreiche Anspielung auf den politischen Löwenkampf des Reichskanzlers. Zu dieser trefflichen Gruppe hat Scheuren eine Komposition Alfred Rethels benutzt und dies durch dessen Monogramm AR angedeutet. Ueber diesen Bildern thront die Colonia mit Ruder und Merkurstab und dem Wappen von Köln in den Händen. Dabei stehen die Worte „Coellen eyn kroen boven allen Steeden schoin.“ Zu ihrer Seite sehen wir den kölnischen Bauer mit der Magd und den Unterschriften: „Hut' dich Dochter vom röm'schen Rich: Geistlich und Weltlich stolen um Dich!“ und „Halt fest Du keisserlicher Bauer bleb' beym Rich, es fall' süß oder sauer!“ Im Hintergrund ist der alte Reichsadler angebracht, so wie die Medaillonporträts der Kaiser Friedrich II. und Maximilian I., welche sich um Köln besonders verdient gemacht haben. An den beiden Ecken stehen die Standbilder des Agrippa und Marsilius, des Gründers und des Vertheidigers der Stadt, die an der Südseite des Rathhauses zu finden sind. Als Uebergang zu unserer Zeit unter Hinweisung auf die Thaten Bismarck's befindet sich an der einen Seite eine Fama, welche seinen Ruhm der Welt verkündet, und an der andern Seite ein Herkules, der dem Atlas die Weltkugel trägt. Darunter erscheinen Krieg und Frieden in symbolischen Figuren mit den Schiller'schen Versen „Schön ist der Friede!“ und „Aber der Krieg hat auch seine Ehre!“ Im untern Theil des Bildes ist der Kampf Siegfried's mit dem Drachen dargestellt. Daneben ruht in Rebengewinden der Vater Rhein, der auf sein Schwert gestützt, dem Zwerge gebietet, in's Horn zu stoßen, um das neue deutsche Reich zu verkündigen, denn über dem alten Königsstuhl zu Rhense flattern Barbarossas Raben heran, und Preußens königlicher Aar führt die tapfere „Wacht am Rhein“ zu Kampf und Sieg. Rheinnixen aber heben im mittlern Felde den versunkenen Nibelungenhort aus der Tiefe des Stromes wieder an's Tageslicht und tragen huldigend die Reichsinsignien zu des Fürsten Wappen, welches den Schluß der mittlern Säule bildet. Dasselbe ist mit dem neuen Reichsadler und dem Worte „Gloria“ geschmückt. Hiermit erhält die schöne Komposition einen sinnreichen Abschluß und darf besonders diese letzte Gruppe der Wasserjungfrauen, die in anmuthigem Reigen aus dem Rheine tauchen, und die schimmernde Kaiserkrone hoch empor halten, auf die höchste Anerkennung Anspruch erheben. Das Diplom zeichnet sich überhaupt durch den rhythmischen Schwung der Linien und die harmonische Gesammtwirkung in hohem Grade aus und gewinnt noch dadurch für seine Bestimmung an Interesse, daß in dem reichen Arabeskenschmuck die meisten Motive den Ornamenten des Kölner Rathhauses entlehnt sind. Das treffliche Blatt ruht in einer Mappe von dunkelrothem Leder, welche ebenfalls mit kunstvollen Arabesken verziert ist und in der Mitte die vergoldeten Buchstaben O. v. B. mit der Fürstenkrone darüber zeigt. Der schöne Einband ist nach Scheuren's Angabe von Herrn Guntermann in Düsseldorf sehr geschmackvoll ausgeführt worden.

B. **Professor Rudolf Stang** ist von seiner längern Reise nach Mailand und Rom nach Düsseldorf zurückgekehrt und hat die beiden Zeichnungen dort ausgestellt, welche er in Italien angefertigt, um Kupferstiche danach auszuführen. Mit dem kleinen Blatte, der Fornarina nach Raffael wird er zunächst beginnen, um dann später das Abendmahl nach Lionardo da Vinci in größern Verhältnissen zu stechen.

* r. **Aus Tirol.** Meran besitzt ein altes merkwürdiges Gebäude: die Hofburg der Margarethe Maultasch. Die Hallen und Stuben mit ihren alten Fresken, den geschnitzten Wappenschildern, den gothischen Thüren, den seltenen Fließen und den prachtvollen Oefen: alles aus der Zeit des fünfzehnten Jahrhunderts stammend, werden von jedem Kunstfreunde besucht. Nun hat neuerdings Dr. Schönherr, gestützt auf alte Urkunden, hinter dem Altare ein höchst interessantes Fresko entdeckt. Wer sollte es nun glauben, daß der Bürgerausschuß von Meran den zwar von außen unscheinbaren aber im innern kunstgeschichtlich bedeutenden Bau abbrechen lassen will, um eine neue Schule aufzuführen, für welche auch an anderer Stelle ein geeigneter Platz zu finden wäre? Diese Barbarei erregt allgemeine Entrüstung, die auch in einer Adresse der Kurgäste an den Bürgermeister Ausdruck fand, so daß wir wohl hoffen dürfen, den Bau dem Lande und der Stadt erhalten zu sehen. Da es sich um eine ehemalige fürstliche Burg handelt, wird sich wohl die Regierung in das Mittel legen und auch auf die Restauration des verwahrlosten Gebäudes hinwirken.

R. B. **Der „Bazar“**, welcher bis vor Kurzem fast ausnahmslos stillose und schlechte Muster als Vorbilder für weibliche Handarbeiten brachte und dadurch bei seiner großen Verbreitung und seinem nicht zu unterschätzenden Einflusse auf unsere Damenwelt den Bestrebungen der deutschen Gewerbe-Museen entgegen arbeitete, dem Eindringen des guten Geschmacks in Haus und Familie hinderlich war, hat seit einiger Zeit eine sehr bemerkenswerthe Schwenkung zum Bessern gemacht, hat ab und zu schon mancherlei stilvolle und wirklich schöne Muster, besonders für Spitzen, gebracht, welche auch schon vielfach, obgleich wohl den Meisten das wahre Verständniß dafür mangelte, in die moderne Haus-Industrie übergegangen sind. — In der allerneuesten Zeit geht der „Bazar“ nun noch weiter. Er verspricht in seiner Nummer vom 22. November d. J. eine völlige Reform auf dem Gebiete der weiblichen Handarbeiten anzubahnen, will dieselben „veredeln und zu hervorragender Schönheit gestalten.“ Er kündigt an, daß Frau Emilie Bach in Wien, durch ihre vollendeten, stilvollen Stickereien rühmlichst bekannt, ihm eine Reihe von illustrirten Aufsätzen zugesagt hat, durch welche sie die mustergiltigen weiblichen Kunstarbeiten früherer Epochen, besonders auch jene der orientalischen Völker, nach Form und Technik beschreiben und unsern Frauen zugänglich machen wird. — Das ist ohne Zweifel ein sehr wichtiger, folgenreicher und hocherfreulicher Schritt, zu welchem wir der Direktion des Bazar nur Glück wünschen können. Und in der That bringt die erwähnte Nummer schon einen ersten Artikel der Frau Emilie Bach, in welchem sie ihren Standpunkt und ihre Absicht mit klaren, Jedem verständlichen Worten darlegt und u. A. darauf hinweist, daß die gesammte Nadelarbeit unserer Damen seit dem Eintritte der Maschinen ihren praktischen Werth völlig verloren habe, so lange in diesen Arbeiten nicht die Intelligenz walte, individueller Geschmack, Farben- und Formensinn zur Geltung kommen und daß sie erst durch das Hinzutreten der Kunst wieder ästhetischen und materiellen Werth erhalten werden. — Möchte es der Direktion des Bazar doch auch endlich gelingen, bessere Modebilder statt der bisher gebrachten, welche ungeschickt und ohne jedes künstlerische Verständniß gezeichnet sind, zu erlangen. Wie unendlich viel besser und schöner sind nicht z. B. die Modebilder der Pariser „Revue de la Mode“!

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bilderwerke.

Raffaël Santi's Decken-Gemälde der Stanza dell' Eliodoro im Vatican. Nach den Zeichnungen N. Consoni's gestochen v. L. Gruner und Th. Langer. Hrsgeg. v. L. Gruner. gr. qu. Fol. Leipzig, Arnold. Geb. 40 M.

Woermann, K., die antiken Odyssee-Landschaften vom esquilinischen Hügel in Rom. 6 farbige Tafeln, 1 schwarze Tafel und Text. gr. qu. Fol. München, Ackermann. 80 M.

Kunstgeschichtliche Werke.

Goncourt, Edm. et Jules de, l'art du XVIII. Siècle. Notules, additions, errata précédés du titre et de la préface du livre. Mit 4 Radirungen. 4⁰ (IV. — 67 S.) Paris, Dentu. 16 M.

Hermann, Conrad, die Aesthetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System. gr. 8⁰. (VII. — 262 S.) Leipzig, Fr. Fleischer. 4 M.

Klügmann, Ad., die Amazonen in der attischen Literatur und Kunst. Eine archaeologische Abhandlung. gr. 8⁰. (VII. — 98 S.) Stuttgart, Spemann. 5 M.

Michelangelo's sämmtliche Gedichte. In Guasti's Text mit deutscher Uebersetzung von Sophie Ha-

seneleyer. Eingeführt durch M. Jordan. gr. 8. (XVIII. — 428 S.) Leipzig, Dürr. 20 M.

Thausing, M., Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Mit Titelkupfer, Illustrationen in Holzschnitt und 1 Landkarte. gr. Lex. 8⁰. (XVI.— 537 S.) Leipzig, Seemann. 22 M.

Vincenti, C. v., Wiener Kunst-Renaissance-Studien und Charakteristiken. 8⁰. (VIII. — 464 S.) Wien, Gerold. 8 M.

Woltmann, Dr., A., Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. Mit 74 Illustrationen in Holzschnitt. gr. Lex. 8. (XVI. — 330 S.) Leipzig, Seemann. 10 M.

Inserate.

Für die **Schnaase - Büste** sind ferner eingegangen:

Von den Herren Generalmojor von Meyerinck 30 M., Arthur Faber 20 M., Prof. Geffcken 30 M., Prof. A. Michaelis 20 M.

Ferner durch Vermittelung des Herrn Prof. **W. Lübke:** vom Verein für Baukunde in Stuttgart 70 M., von Anton, Fürst von Hohenzollern, 100 M., von Herrn A. Ebner 20 M.

Summe . . . . 290 M.
Summe der bish. Quittungen 1413 „
Gesammtsumme . . . . 1703 M.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang. Nr. 13.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

7. Januar 1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Von der kunstgewerblichen Ausstellung zu Frankfurt.

In Frankfurt a. M. beabsichtigt man bekanntlich, dem Zuge der Zeit folgend, ein Kunstgewerbe-Museum, verbunden mit Kunstschule, zu errichten. Und in der That dürfte eine solche Anstalt, gerade in dieser reichen und den Luxus liebenden Stadt, in deren Umgebung die Kunst-Industrie schon vielfach mit bestem Erfolge betrieben wird, und welche durch ihre centrale Lage für den Vertrieb ihrer Erzeugnisse besonders geeignet ist, von besonderer Wichtigkeit und günstiger Wirkung sein.

Als Vorläufer für die Verwirklichung dieser Idee hatte man, gleichsam um zu erproben, welches Interesse ein solches Museum finden und welche Wirkung es ausüben dürfte, nach dem Vorbilde ähnlicher Ausstellungen in Berlin, Mailand, Dresden und anderen Städten, im letzten Herbst eine Leih-Ausstellung von kunstgewerblichen Gegenständen aus älterer Zeit veranstaltet, von der in diesen Blättern schon kurz die Rede gewesen ist. Die Idee dazu ging von der polytechnischen Gesellschaft aus. Es bildete sich ein Ausstellungs-Komité unter dem Vorsitze des Fürsten Carl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen, welches die Ausstellung veranstaltete und mit großem Geschicke durchgeführt hat. Die Ausstellung befand sich in den Parterre-Räumlichkeiten des ehemaligen Bundes-Palais in der Eschenheimer Gasse und hat auch beim großen Publikum, besonders in der letzten Zeit, den verdienten Beifall gefunden. Bemerkenswerth war auch der Zuzug von Besuchern aus der Umgegend von Frankfurt, ja selbst aus weiter Ferne. — Die Zahl der Aussteller, darunter der deutsche Kaiser, mehrere regierende Fürsten, Mitglieder des höchsten deutschen Adels, einige Museen, Korporationen, Stifte und viele Kunstfreunde in Frankfurt, aber auch in Paris, London 2c. war sehr ansehnlich. Die Anzahl der ausgestellten Gegenstände war nicht übermäßig groß — der Katalog zählt 2372 Nummern — so daß man sich leicht orientiren konnte und bei Durchsicht der Sammlung nicht übersättigt und ermüdet wurde. Bewunderns-werth ist das Geschick, mit welchem das Komité alles Mittelmäßige fern zu halten gewußt hat, so daß nur Gegenstände von vorzüglicher und ausgezeichneter Qualität zur Ausstellung gelangt sind. Solche Gegenstände ersten Ranges aber sind gerade am besten geeignet bei dem großen Publikum Interesse für die alte Kunst, gegen die ja vielfach ein großes Vorurtheil herrscht, zu erregen und die Achtung vor ihr in immer weitere Kreise zu tragen. Das eingehende Studium der ausgestellten Gegenstände aber dürfte für Künstler, Fabrikanten und Kunstforscher in gleicher Weise von Nutzen gewesen sein.

In der Anordnung der Ausstellung hatte man mit Rücksicht auf die zur Disposition gestellten schönen, für eine Ausstellung aber nicht besonders geeigneten Räume, von der systematischen Aufstellung, welche die lehrreichste ist, Abstand genommen und sich für ein mehr malerisches Arrangement, jedoch so, daß man die gleichartigen Gegenstände im Allgemeinen möglichst zusammengestellt hatte, entschieden. In dieser Ausstellung waren natürlich nicht alle Zweige der Kunstgewerbe in gleich vollständiger und gleich guter Weise vertreten. Es ist das bei einer Ausstellung der Art, wo man so vielfach dem Zufall überlassen ist, auch nicht anders möglich. Sind doch selbst die neuesten großen Museen für Kunstge-

werbe, welche doch systematisch angelegt sind, ebenfalls nicht vollständig. Es ist eben nicht zu jeder Zeit Alles zu haben. Solche Leih-Ausstellungen bieten aber den großen Vortheil, einzelne wichtige und werthvolle Gegenstände aus Privatbesitz weiteren Kreisen zur Kenntniß zu bringen und somit für das Allgemeine nutzbringend zu machen. Einige auf das Detail näher eingehende Bemerkungen werden daher willkommen sein.

Am meisten auffallend und anziehend, gleichsam den Mittelpunkt des Ganzen bildend, war der große Schrank mit den Arbeiten in Silber in der Rotunde, eine Sammlung von ältern in Silber getriebenen Gefäßen, wie sie reicher und großartiger wohl nur selten beisammen gefunden wird. Es waren meist deutsche, zum großen Theil Nürnberger und Augsburger Arbeiten aus der Zeit vom fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert, darunter einzelne Gegenstände von hohem künstlerischem Werthe. Die Meister der einzelnen Stücke zu bestimmen, ist nach dem jetzigen Stande unseres Wissens leider noch nicht möglich. Gerade nach dieser Richtung hin konnten hier interessante Studien gemacht werden, denn die Sammlung bot dafür ein reiches, sehr willkommenes Material.

Der Hauptmeister der Nürnberger und wohl aller deutschen Goldschmiede, der berühmte Wenzel Jamitzer war nur durch einen Pokal im Besitze des deutschen Kaisers, publicirt in Ortwein's deutscher Renaissance, vertreten. Vielleicht ein Werk desselben Meisters ist auch der große Pokal (Nr. 1643) vom Jahre 1571 im Besitz des Herzogs von Anhalt-Dessau. Die Komposition des Ganzen und aller einzelnen Theile ist ganz in der Art und Weise Jamitzer's; doch ist die Ausführung ein wenig roh (also vielleicht eine weniger sorgfältig überwachte Arbeit seines Ateliers) und die eingeschlagne Marke E L ist nicht Jamitzer's Zeichen. Doch ist es noch zweifelhaft, ob diese Marke das Zeichen des Meisters, der das Stück gefertigt oder nicht vielmehr dasjenige des Vorstehers der Innung ist, dem die Arbeit zur Prüfung vorgelegt werden mußte, bevor sie an den Besteller abgegeben werden durfte. Dieser Pokal ist auch noch wegen der Veranlassung zu seiner Entstehung interessant. Fürst Joachim Ernst von Anhalt hat diese „Wilkumb" nämlich, wie die Inschrift besagt, im Jahre 1571 dem Landgrafen Wilhelm von Hessen als „Lehrgeld" gegeben, weil der Letztere dem Erstern das Pruniren, wahrscheinlich ein Kartenspiel, gelehrt hatte. Und dieses Spiel ist auf der Kupa des Pokals in Relief dargestellt. Ein kleiner Pokal (Nr. 1634) im Besitz des Grafen Eltz dagegen, welcher, wie der Katalog angiebt, dem W. Jamitzer zugeschrieben wird, ist ohne Zweifel nicht von ihm, sondern höchst wahrscheinlich von Paul Flyndt, Jamitzer's talentvollstem Schüler, der seinen eigenen Weg gegangen ist und die Kunstweise seines Meisters nach einer Richtung hin vervollkommnet hat. Das dekorativ wirksamste Stück war der zweite große Pokal*, im Besitz des deutschen Kaisers, an welchem die gothische Buckelung mit reichen Renaissance-Ornamenten feinster Durchführung zu einem harmonischen Ganzen verbunden ist. Sehr zu bedauern ist, daß Baron Rothschild in Frankfurt seinen über alle Vorstellung reichen Schatz von kunstvollen ältern Silber-Arbeiten kostbarster Art der Ausstellung vorenthalten hat. Er würde eine reiche Quelle edelsten Genusses und fruchtbringender Studien gewesen sein. Möchte der kunstsinnige Besitzer sich doch später einmal entschließen, seine Schätze auch einem größern Kreise zugänglich zu machen!

Neben dem großen Silberschranke befand sich ein kleinerer, dessen Inhalt dem des großen sich anschloß, und ein kleiner Schrank mit Prachtwaffen verschiedenster Art, darunter besonders ein Degen mit goldenem, reich emaillirtem Griff und gleicher Spitze, aus dem Museum zu Cassel, der seiner feinen hochvollendeten Arbeit wegen die Aufmerksamkeit aller Besucher auf sich zog. Man hat ihn früher, da man alle bessern Arbeiten der Art den Italienern oder Franzosen zuschrieb, für französische Arbeit gehalten. Doch ist er unzweifelhaft deutsche Arbeit, aus Augsburg oder München.

An die Silber-Arbeiten schließt sich der Prachtsattel des Grafen Erbach-Erbach, dessen in Eisen getriebene Reliefs mit figürlichen Darstellungen (Reiterkämpfen) von hoher Vollendung und seltener Feinheit sind. Im Uebrigen waren Arbeiten in Schmiedeeisen nicht so reich vertreten, als man in Frankfurt, wo man auf den Straßen an ältern Häusern noch manches vortreffliche Stück bemerkt, erwarten sollte, was wohl darin seinen Grund haben mag, daß die Sammler für Arbeiten aus Schmiede-Eisen, wenn sie solche nicht baulich verwenden können, meist wenig Interesse haben. Einige in Eisen geschnittene Arbeiten im Besitz des Herrn Spitzer in Paris und eine Statuette wurden viel bewundert. Herr Spitzer besitzt überhaupt eine reiche Sammlung von Gegenständen allerersten Ranges. Es ist bewundernswerth, daß es auch in unsern Tagen, bei so großer Konkurrenz unter den Sammlern, noch möglich ist, so viel des Allervortrefflichsten an Arbeiten in Silber, Eisen, Holz, Email ꝛc. zusammenzubringen.

Unter den Arbeiten in Zinn war der Nürnberger Meister Caspar Enderlein sehr gut vertreten. Aber auch von andern Meistern, deren Namen uns nicht bekannt sind, sah man Vortreffliches.

Arbeiten in Kupfer und Messing waren auffallend selten. Von großen Kronleuchtern in Messing entsinne ich mich nur einen gesehen zu haben.

*) Eine Wiederholung desselben besitzt Baron Rothschild in Frankfurt.

Im Saal der Miniaturen sah man eine Sammlung von Miniatur-Gemälden von Foucquet de Tours aus dem fünfzehnten Jahrhundert, im Besitz des Herrn Dr. Brentano, welche künstlerisch und kulturhistorisch gleich werthvoll sind.

Die Sammlung Venetianischer Gläser war sehr lehrreich. Sie enthielt meist Stücke ersten Ranges, ausgezeichnet durch Form und Material.

Aehnliches gilt von den Majoliken und den Emaillen aus Limoges. Von Emails cloisonnés dagegen waren nur einige Prachtstücke ausgestellt.

Ueberraschend war der Schrank mit den antiken Broncen, welcher eine so große Fülle von Stücken ersten Ranges, besonders von Statuetten, aber auch Vasen rc. enthielt, wie kaum in einem größern Museum.

Von besonderem Interesse war das Zimmer mit den kirchlichen Gegenständen, weil dasselbe viele Stücke seltenster Art, wie z. B. das byzantinische Reliquiar aus dem zehnten Jahrhundert, aus dem Schatz des Doms zu Limburg (welches Professor aus'm Weerth publicirt hat) ein Reliquiar aus Blei, in Form einer Basilika u. A. enthielt. Die silbernen Monstranzen gehören zu den größten und schönsten, die es giebt.

Sehr interessant war auch die Sammlung von Buchdeckeln verschiedenster Art.

Die Sammlung von Arbeiten in europäischem Porzellan war überaus reichhaltig. Es waren sowohl die verschiedenen in Porzellan herstellbaren Dinge, Gefäße, Statuetten, Gruppen rc., als auch die verschiedenen Fabrik-Marken — eine besondere Liebhaberei der Sammler — gut vertreten. Leider aber befand sich dieser Theil der Ausstellung in einem ziemlich dunklen Zimmer, so daß er nicht genügend gewürdigt werden konnte.

An Möbeln verschiedenster Art, besonders Schränken, Tischen, Truhen war Mancherlei vorhanden, doch wenig von hervorragendem Werthe. Das Beste dürfte eine italienische Truhe, einige Nürnberger Schränke und vor Allem das Metzler'sche Altärchen aus Ebenholz mit Ornamenten in Silber gewesen sein. Unter den kleinern Holzschnitzereien, besonders Medaillen, aber befanden sich Stücke allerersten Ranges.

Die Webereien wurden mit Ausnahme der großen Gobelins im Allgemeinen wenig beachtet, sie verschwanden gleichsam unter der Menge der andern vortrefflichen Gegenstände, welche ihrer Natur nach mehr das Auge des Beschauers auf sich lenken. Spitzen waren wohl nur wenige ausgestellt, darunter aber Stücke allerersten Ranges. Von Erzeugnissen des Orients war im Allgemeinen nicht viel da, das Vorhandene aber meist vorzüglich.

Am wenigsten Eindruck beim großen Publikum dürften die deutschen Gläser und Krüge im Eingangszimmer gemacht haben. Und in der That sind diese jetzt gerade in der Mode befindlichen, daher gesuchten und oft mit sehr hohen Preisen bezahlten Gegenstände meist wenig künstlerisch. Sie wirken nur bei günstiger Aufstellung auf dem Gesimse einer Vertäfelung, auf Schränken rc., nicht aber in großen dicht gedrängten Massen in Glasschränken. Dieser Theil der Ausstellung wurde wohl nur von Sammlern und Kennern besucht, die darin freilich manches Stück von hervorragendem Werthe gefunden haben werden.

In den letzten Tagen war man beschäftigt, etwa hundert der schönsten und lehrreichsten Gegenstände der Ausstellung zu photographiren. Die so gewonnenen Abbildungen sollen dann dem Publikum durch den Buchhandel zugänglich gemacht werden: in der That ein sehr dankenswerthes Unternehmen, denn diese Abbildungen werden dem Gedächtnisse derjenigen, welche die Ausstellung gesehen, zu Hilfe kommen und Jenen, welche sie nicht gesehen, ein Bild des Besten geben, was sie bot. Sie erhalten demnach eine anschauliche Erinnerung an diese Ausstellung und verallgemeinern nach Zeit und Umfang den wesentlichsten Nutzen, welchen eine solche Ausstellung gewährt, nämlich Förderung des Studiums der sonst schwer zugänglichen mustergiltigen oder historisch wichtigen Gegenstände für Zwecke der Kunst, der Industrie und der Wissenschaft. K. B.

Die Selleny-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

IV.

Eine eigenthümliche Stellung unter den immer aus unmittelbarster Naturanschauung entsprungenen Bildern Selleny's nehmen die beiden prähistorischen Landschaften ein. Sie verdanken ihr Dasein den naturwissenschaftlichen Studien, welche der Künstler in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens trieb, und in denen ihn wohl der bekannte Naturforscher Professor Unger in Graz, welchem auch die beiden Bilder gehören, am meisten förderte. Es ist selbstverständlich, daß für diese malerische Rekonstruktion vorgeschichtlicher Daseinsformen ein fester kritischer Maßstab fehlt; ist der Kritiker aber, gleich dem Künstler, berechtigt, seiner Intuition zu folgen und die natürlichen sowie künstlerischen Parallelen und Konsequenzen dessen zu ziehen, was er anderweitig gesehen und erfahren, so dürfen wir es wohl aussprechen, daß auch die prähistorischen Landschaften Selleny's durchaus natürlich und überzeugend wirken. Es weht aus ihnen der Logos der Natur im realen Sinne dieses Ausdruckes; man spürt, daß der Künstler kein „wissenschaftliches" Wolkenkukuksheim nach einem Kompendium der Geologie und einigen Museumszierden mühsam zusammen-

geleimt, sondern in Wahrheit ein intuitiv entstandenes, auf tiefer Kenntniß der Natur unter allen Himmelsstrichen beruhendes Naturgemälde zur Erscheinung gebracht hat. Das eine dieser Bilder, das „Todtenmahl aus der Steinzeit", ist übrigens unserer Anschauung nicht gar so sehr entrückt; bei seiner Reise um die Welt ist der Künstler auf gar manche gleich niedrige, ja noch tiefere Kulturstufen und auf ungleich weniger entwickelte Menschenrassen gestoßen. Die auf ein Motiv von Euböa gebaute „präadamitische Landschaft" dagegen versetzt uns in die Zeit, von welcher gläubige Menschenkinder nicht gerne sprechen hören, da sie ihre Ahnen aus jener Periode, allen Darwin's und Häckel's zu Trotz, nicht anerkennen möchten. Und dennoch war damals die Natur weit jugendlicher, reicher und kraftvoller, als zur Zeit, wo die „Krone der Schöpfung" entstand; Mammuth und Ichthyosaurus kamen in der wunderbaren Flora, in den warmen Wasserfluthen ohne alle Bekanntschaft mit Menschen entschieden besser fort, als heute Elephant und Wallfisch, ihre degenerirten Enkel, in Gesellschaft dieser Alles ausbeutenden Emporkömmlinge. Wie ein verlorenes Paradies erscheint die reiche, vielgestaltige Natur, welche der Künstler uns vor die Augen gezaubert; wir fühlen ihren vollen Pulsschlag, ihr heißer Athem weht uns an, und der dräuende Gewitterhimmel, aus dem eben ein mächtig gezackter Blitz blendend auf hochragende Baumkronen niederprasselt, schreckt uns nicht, sondern erfreut uns als Wahrzeichen zeugender Urkraft. Das Bild ist ein erhebender Dithyrambus auf die schöpferische Natur; um so erhebender, als die Phantasie des Künstlers nirgends in's Phantastische gerathen ist.

Nun sollten wir, unserm gedruckten Führer folgend, mit Selleny die Weltreise antreten; allein es steht uns heute höchstens noch so viel Raum zu Gebote, daß wir über die „Varia" des Meisters reden können. Wir finden da eine sehr bunte, ja „gemischte" Gesellschaft. Zunächst einige italienische und mittelalterliche Figuren und Kostüme in Wasserfarben, darunter einen prächtig gemalten Modellsteher in einem rothblauen Demipart-Gewande, das wir allen Hoftheater-Requisiteuren bestens empfehlen können. Die lavirte Zeichnung eines simplen Ochsengespanns interessirt wegen der trefflichen anatomischen Durchbildung der Thiere; ein artiges „Stillleben" vertritt auch dieses Genre. Aus dem Jahre 1855 findet sich ein mit farbigen Stiften knapp, doch wirksam behandeltes Bleistift-Porträt des Erzherzogs Karl Ludwig, von sprechender Aehnlichkeit und anmuthender Natürlichkeit des Vortrages. In gleicher Technik und mit überraschendem koloristischem Effekt ist ein „Pußtasturm" zur Anschauung gebracht; die kleine Zeichnung läßt an Natürlichkeit und Wirkung manches große prätentiöse Oelbild weit hinter sich zurück. Eigenthümlich berühren zwei in Wasserfarben sehr sorgfältig ausgeführte Illustrationen zu Schubert'schen Liedern, die Selleny wohl auf Bestellung des Eigenthümers, eines bekannten Schubert-Enthusiasten, gemalt haben mag, da ein solches Anempfinden sonst seine Sache nicht ist. Das Grundmotiv des Liedes „Aufenthalt": „Brausender Wald — rauschender Strom" lag ihm übrigens sehr bequem, und so hat er dem menschenfeindlichen Sänger eine charakteristisch wilde Alpennatur passend zum Aufenthalte angewiesen; allein auch mit den lieblichen „Müllerliedern" hat sich der ungewohnte Illustrator glücklich abgefunden, indem er durch eine raffinirte Komposition alle Elemente des reizenden Liedercyklus: Mühle und Räder, Bächlein und Blümelein, Jäger und Jagdhorn, Müllerbursch und „schöne Müllerin", das Grün als „liebe" und als „böse" Farbe, ja selbst die der Rohrpfeife lauschenden Kinder sinnig zu einem ziemlich einheitlichen Ganzen verwob.

Auch in dieser Abtheilung überwiegen die Naturstudien und landschaftlichen Aufnahmen. Wir finden Kartons zur „Insel Sanct Paul" und zum „Wald auf Neu-Seeland", dann meisterhafte Kohlenzeichnungen als Studien in einem brasilianischen Urwalde. Aus Ceylon stammen mehrere mit Kohle gezeichnete Studien und Kompositionsskizzen, die in der früher erwähnten „Kaffeeplantage" verwerthet wurden, dann in einem gleichnamigen, bedeutender angelegten Oelbilde in dieser Abtheilung, welches leider über das Stadium der Untermalung nicht hinausgekommen ist. Die Felsentempel von Mahamalaipur sind nicht nur in dem bereits angeführten großen Aquarelle wiederholt, sondern auch in einem kleineren; auch ist ein Karton zu denselben vorhanden mit der Staffage einer Leichenverbrennung. Der ersten Reise des Künstlers nach Dalmatien und Italien entstammte eine Reihe von Zeichnungen, Oelstudien und Aquarellen, die von seinen späteren Arbeiten kaum übertroffen werden. Eine Oelskizze „Aus dem Hafen von Spalatro" weitet sich im kleinen Raume zu einer bedeutenden Marine aus; das Amphitheater von Taormina, ein in Farbe und Stimmung gleich gelungenes Aquarell, giebt eine prachtvolle Ansicht des Aetna und bringt uns diesen an Formschönheit und Vegetationsfülle einzig dastehenden Vulkan in freudige Erinnerung; meisterhafte Aquarelle rufen uns Amalfi, Sorrent und Capri in's Gedächtniß. Mehrere Studien aus dem heimatlichen Prater zeigen uns den Jüngling als Meister in der Darstellung von Baumschlägen; eine aus dem Jahre 1849 stammende Tuschzeichnung, gleichfalls ein Pratermotiv, erregt unser Interesse durch die scharfe Wiedergabe des Terrains. Die Oelstudie „Aus einem böhmischen Sumpfwalde" ist ein kleines koloristisches Meisterwerk; unmöglich kann man ein fast zu einem Knäuel zusammengeballtes Gewirr verschiedener Baum- und Blattpflanzen in Form und Farbe klarer zur An-

schauung bringen, als dies hier geschehen. Dieselbe Uebersichtlichkeit und Schärfe des Details bei allem Drängen im Raume zeichnet auch zwei „tropische Vegetationsgruppen" aus, von denen die eine, mit der Feder gezeichnet, die höchste Bewunderung verdient. Die lavirte Zeichnung des „Domes von Spalatro" erwähnen wir als Beispiel eines prächtigen Architekturstückes, wie es selbst speziellen Architekturmalern nicht zu häufig gelingt; auch die „Spitalkirche in Mödling" ist eine musterhafte architektonische Aufnahme. Schließlich sei noch des berühmten uralten Drachenbaumes im Garten der Villa Orotava auf Teneriffa gedacht, den Selleny am 17. Dezember 1859 porträtirte; von dem saftigen, dunkelgrünen Grunde einer Thuja-Gruppe gehoben, steht der mächtige, braune Stamm majestätisch da und streckt seine laublosen, zu einer mit grünen Spitzen besetzten Zackenkrone schlangenartig verschlungenen Aeste in die Höhe, so daß er aussieht wie ein lignifizirter Riesen-Kaktus. Dieses höchst interessante und belehrende Pflanzenbild führt uns zurück zur Weltreise des Künstlers, auf welcher wir ihm demnächst das Geleite geben wollen.

Oskar Berggruen.

Englische Kindermärchenbücher.

Man wird fragen, warum wir erst nach dem Christfest auf Bücher aufmerksam machen, welche doch gerade zur Weihnachtsgabe sich am besten eignen würden? Nun, wir wollen als Grund für diese Verspätung anführen, daß unsere Besprechung nicht auf eine allerneueste Erscheinung des Christmarktes sich bezieht, und daß wir weniger um der lieben Kleinen willen als vielmehr der Künstler und Kunstfreunde wegen auf die höchst eigenthümlichen und in ihrer Art unvergleichlich schönen Geschenke verweisen, die wir der Königin von England verdanken. Als ein Freund vor einem Jahre uns diese Neuigkeiten von London mitbrachte, da staunte Jedermann darüber, und sofort wurden alle Buchhändler mit Bestellungen bestürmt, jeder Künstler wollte sie besitzen.

„The Royal illuminated book of Legends, (Narrated in ancient Ballad form; with appropriate Music, arranged in an easy style, for Voice and Pianoforte, suited to little Folks or great Folks and Minstrels of all degrees (Edinburgh, William P. Nimmo) by Marcus Ward, illuminator to the Queen" ist der Titel der älteren Serie dieser illustrirten Märchen für Kinder und Erwachsene. Es sind vier Hefte in Querfolio, jedes zu dem Preise von 1 Schilling, und sie enthalten das Märchen vom Aschenbrödel, Dornröschen, die Ballade von der Schönen mit den goldenen Locken und von Lady Duncebelle. Der Druck des Textes und der Musikbeilagen ist musterhaft, wie es bei einem Geschenk für Königskinder sich geziemt, die Abbildungen, Farbendrucke auf Goldgrund, einfache Konturzeichnungen mit kräftigen Farbentönen, sind vorzüglich zu nennen. Jedes einzelne Blatt ist ein kleines Kunstwerk, der Charakter des Volksmärchens kaum jemals besser getroffen worden als hier. Die Figuren sind so streng in der Haltung, so drastisch komisch, wo es nöthig, wie bei Aschenbrödel's Schwestern, so sinnig liebenswürdig, anmuthig bei dieser selbst, so imponirend pathetisch bei der verzauberten Königstochter, ganz einzig naiv bei dem erwachenden König, der so köstlich verschlafen gähnt nebst seinem ganzen Hofstaat, daß man ihn um seinen guten Schlaf beneidet, so großartig stilvoll und prächtig bei dem Heimzug der erlösten Jungfrau mit ihrem Gemahl in stolzem, reichgeschnitztem Schwanenschiff, kurz so ganz unvergleichlich, daß man nur betrachtet und staunt, begeistert ist und sich wünscht, noch ein Kind zu sein. Dem modernen Märchen, denen von Bechstein, Leander oder Hauff, mag der Charakter der Barockzeit entsprechen in der Gestaltung des Beiwerks; aber Märchen, welche schon seit einem Jahrtausend im Volksmund sind, kann man sich kaum anders illustrirt denken, als es hier geschehen: frühmittelalterlich phantastisch ist das reich detaillirte Kostüm und die Architektur, schlicht und primitiv, im Stil nordischer Alterthümer sehen wir die Mobilien, prächtig und harmonisch stimmt die Farbengebung zum Goldgrund. Diese Bilder erinnern sowohl an romanische Glasmalereien als an frühmittelalterliche Fresken oder gestickte Teppiche, ja es ist etwas von altklassischem Wesen darin; so etwa könnte man Thonvasen bemalen, um die germanischen Märchen bildlich zu verewigen.

Die zweite neuere Serie dieser Bilderbücher unter dem Titel „Walter Crane's toy Books" (London & Newyork, George Routledge and sons) ist nicht minder bedeutend; auch bei diesen vier Heften sieht man sofort, daß nur Dank der königlichen Munificenz das Gebotene zu dem wohlfeilen Preis von nur 1 Schilling pro Heft geleistet werden konnte. Die Umschläge schon sind allerliebst arrangirt: ein Kind greift nach den großen Früchten eines Orangenbaumes, welcher theilweise durch zwei Titelschildchen bedeckt ist; auf vier großen Orangen sind verkleinerte Titelvignetten abgebildet, welche den Inhalt der Bändchen: „Goody, Two Shoes, The Alphabet of old Friends, Beauty and the Beast, The Frog Prince" andeuten. Anstatt der Goldgründe, wie bei den erstgenannten Büchern, finden wir hier durchaus Farbendrucke, und zwar in kräftigen, satten Tönen, so daß diese Bilder noch mehr an Glasmalereien erinnern als die früheren; trotz der starken Farbengegensätze ist eine völlige Harmonie erreicht, welche beim Betrachten der Blätter unter Lampenlicht sich verstärkt. Auf den Inhalt dieser überaus reichen Märchenbilder einzugehen, auf alle ihre vielen schönen Einzelheiten aufmerksam

zu machen, mangelt uns hier der Raum; man mag die Bilder betrachten, so oft man will, man wird gefesselt von ihrer eigenartigen Schönheit, von dem Humor und dem klassischen Stil, von all dem sinnigen Beiwerk und der kräftigen, gesunden Phantasie, welche da zu uns spricht. Der Froschprinz, mit dem Prachtbilde der königlichen Tafelrunde, wird ohne Zweifel Jedermann entzücken, und wer kann sich des herzlichsten Lachens erwehren bei Betrachtung der frei nach Darwin gegebenen Verwandlung des Frosches in den Prinzen, oder des Hofkonzertes im Alphabet, wo der gemüthliche, dickbäuchige König mit Krone und Hermelin auf dem Thron sitzt, sein Schüsselchen Thee trinkend und behaglich sein Kölner Pfeifchen rauchend, während ihm drei urkomische Spießgesellen ein Trio vorspielen!

Die Bilderbücher sind in mehr als einer Hinsicht sehr lehrreich; es ist darin eine ganz neue Richtung im Illustriren von Märchen eingeschlagen worden; es sind hier Ernst und Komik, kindlich-naives Wesen und hohe künstlerische Kraft in so eigenthümlicher Harmonie vereinigt, es ist das ganze Kolorit der Blätter so originell und die Technik des Farbendruckes so interessant, daß sicherlich noch Manches und auch noch Vollkommeneres in der neuen Weise geleistet werden wird.

Möchte sich ein deutscher Buchhändler das Verlagsrecht für diese Sachen mit deutschem Text erkaufen, damit eine sehr mangelhafte, im Entstehen begriffene Nachbildung der königlichen Bilderbücher (sie werden bei Schreiber in Eßlingen nachgepfuscht) gar nicht aufkommen kann. Möchten auch deutsche Künstler sich angeregt fühlen, Illustrationen für kleines und großes Volk zu unternehmen, welche den englischen nicht nachstehen! Wie bezaubernd müßten sich die Grimm'schen Kindermärchen in ähnlichem Gewande ausnehmen!

U. O.

Kunstgeschichtliches.

⁂ **Die Ausgrabungen in Olympia** haben zu dem ersten wichtigen Ergebniß geführt. Es fand sich das marmorne Standbild, welches Paionios von Mende, einer der Gehilfen des Phidias, im Auftrage der Messenier in Naupaktos arbeitete. Die Inschrift ist erhalten, welche sich auf die Widmung des Weihgeschenkes nach Olympia bezieht. Von demselben Künstler rührt das vordere Giebelfeld des Zeustempels in Olympia her, welches nach der Beschreibung des Pausanias die Vorbereitungen zum Wagenrennen des Pelops und des Oinomaos zum Gegenstand hatte. Wir können hoffen, daß auch von diesem Werk aus der Schule des großen attischen Meisters noch Ueberreste dem Boden abgewonnen werden. — Nachschrift: Soeben wird gemeldet, daß sowohl an der östlichen als an der westlichen Seite des Tempels Stücke der Giebelfelder gefunden sind, namentlich der Torso des Flußgottes Kladeos.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Oesterreichischer Kunstverein.** Die Weihnachtsausstellung ist dieses Jahr nicht allzu brillant ausgefallen; weder vom kleineren Genre, das doch gerne zu solcher Zeit gekauft wird, hatte sich viel Nennenswerthes eingefunden, noch war die große, historische Kunst durch ein besonderes Werk vertreten; nur einige wenige Leistungen ragten aus der Mittelmäßigkeit hervor, in erster Linie zwei Bilder von Alma Tadema, die sich als seltene Gäste über den Kanal zu uns verirrten. Sie waren sowohl durch die Originalität des Vorwurfes, als auch durch die archäologisch-getreue Durchführung das Interessanteste der gesammten Ausstellung. Das erste: „Der Tod des Erstgebornen", Aegyptens letzte Plage, ist in seiner ergreifenden Wahrheit von großer Wirkung. Da sitzt die Mutter mit starrem Antlitz, einer steinernen Sphinx gleich, an einer Tempelwand, die Leiche ihres Aeltesten im Schooße; neben ihr kauert der Vater; Leichen bedecken den zum Hintergrunde führenden Boden, wo wir am Feuer zur Abwendung des Unheils die Priester Pharao's Opfer bringen sehen; geisterähnlich schreiten dahinter Moses und Aron einher. Das zweite Bild führt uns eine Scene des ägyptischen Todtenkultus vor, wie derselbe noch in der römisch-ägyptischen Zeit unter Diokletian den alten Traditionen gemäß abgehalten wurde. In einer prächtigen Tempelhalle mit magischen Perspektiven, die Wände und Säulen rings mit Hieroglyphen und Bildwerken übersäet, ruht bereits im Sarkophag die eingesalbte Leiche. Harfner begleiten die Klagesänger und an dem Leichenbehälter kauert in tiefe Trauer versunken die hinterbliebene Wittwe. Historische Treue und tief poetischer Gehalt verleihen auch diesen Arbeiten des Meisters einen hohen inneren Werth, der durch die sorgfältige Ausführung noch gesteigert wird. Die Strenge der Linien erinnert in der That an die Darstellungsweise der alten ägyptischen Künstler selbst. — Was diese im Kontur zu viel thaten, thun die heute am Nil wandernden Künstler zu wenig! Wir streifen hier an Makart, dessen „Blindekuhspiel" mit dem Pinselstiel und dem Finger gemalt zu sein scheint. Solche Skizzen, und seien sie von noch so großen Künstlern, sollte man denn doch schon aus Pietät für deren vollendete Leistungen nicht immer und immer vor die Augen der Welt ziehen. Das Schnellmalen trägt selten viel Lorbern und am allerwenigsten bei kleineren Talenten, denen noch in Zeichnung und Farbe die naturgemäße Schule mangelt. Von V. Brožik ist abermals ein historisches Gemälde in größeren Dimensionen ausgestellt: „Wie König Premysl Ottokar II. sich zum letzten Kampfe gegen Kaiser Rudolf von Habsburg rüstet und von seiner Gemahlin Kunigunde Abschied nimmt." Die Vorzüge des Bildes wiegen dessen Mängel nicht auf. Es ist über diese Leistung nicht viel mehr zu sagen, als was an dieser Stelle bei Gelegenheit der Oktober-Ausstellung über des Künstlers „Dagmar" ausgesprochen wurde. Der Vorwurf bietet wohl schon an und für sich nicht viel für den Historienmaler; der Abschied eines Helden von seiner Gemahlin ist eine rein lyrische Episode, es müßten denn vor Allem die Köpfe der Gestalten mit Empfindungen ausgestattet sein. Der Katalog sagt uns zwar, daß die Königin von „Reue und Vorahnung erfaßt" Abschied nimmt; im Bilde ist jedoch davon gar wenig zu sehen; desgleichen sind die in überreicher Anzahl vorhandenen Nebenfiguren rein nur da, um den Platz auszufüllen. Sie nehmen weder Antheil an der Handlung der Hauptgestalten, noch bilden sie unter sich ergänzende Episoden. Die Stoffe und einige männliche Charakterköpfe sind gut gemalt; doch die Gestalten sind leer und lassen den Beschauer kalt. Was scharfe Charakteristik und geistige Auffassung anbelangt, steht L. Piccard's kleines Bild: „Samuel Zborowski wird vom Staatskanzler Zamojski zum Tode verurtheilt", hoch über dem genannten. Jede einzelne Figur ist für sich eine Studie, durchgeführt in der strengen Manier Matejko's. Nur schade, daß der Künstler im Arrangement nicht so glücklich war! Es krankt an bedeutenden Perspektivfehlern des Raumes, durch welche die Größenverhältnisse der Figuren leiden und die ganz hübsch gedachte Komposition zerstückelt wird. Von Eugen Blaas ist eine „Venetianische Balkonscene", ein Bild von der liebevollsten Durchführung, ausgestellt. Drei anmuthleuchtende Mädchen und zwei Jünglinge aus Venetiens goldnen Tagen halten Siesta auf dem Balkon irgend eines Palastes am Canal grande. Es wird dem Beschauer in der That die Wahl schwer, welcher von den dreien der Apfel des Paris gehört. Otto v. Thoren's „Pferde auf der Puzta" sind mit des Künstlers bekannter Verve gemalt. Van d. Bussche zeigt uns eine Episode aus der „Rückkehr Napoleon's I. aus Rußland." Auf einem alten Schlitten, einen

seiner Getreuen zur Seite, jagt der unglückliche Cäsar an den erfrornen und halbverhungerten Soldaten vorbei durch die Steppe. Das Bild ist um die Kleinigkeit von 17,000 Fr. verkäuflich! Die Landschaft ist durch gute Bilder von Bamberger, Knorr, Preller jun. und Halauska vertreten. Rieger ist wie immer in seinen Motiven hochromantisch, im Vortrag theatralisch, das Auge der Laien bestechend: doch wie weit von der schlichten Natur entfernt! Auch Püttner greift zuweilen zu extremen Mitteln; seine „Ansicht von Jerusalem" und der „Mondschein-Abend" sind in einem schon märchenhaft gelben Ton gehalten. Das Auge findet so was pikant für den Moment; auf die Dauer behält aber doch nur die gediegene Naturstudie ihren Reiz.

△ **Münchener Kunstverein.** Louis Braun brachte ein Bild aus dem Kriege von 1870—71: „Die Kapitulation von Sedan" zur Ausstellung. Der französische General Reille überbringt am Abende des Schlachttages von Sedan dem Könige von Preußen auf der Höhe von Frenois die Nachricht von der Unterwerfung Napoleon's. Der Künstler hat den bedeutsamen Moment klar erfaßt und überzeugend dargestellt. Ließe nicht die Porträtähnlichkeit fast aller Personen so viel zu wünschen übrig, so wäre der Beifall wohl ein allgemeinerer. Mit Berichten über „Gebissene Kanarienvögel" und andere inhaltschwere Sujets darf ich Sie kaum belästigen, und erwähne auch von den ziemlich zahlreichen Landschaften nur einer solchen ohne Eichen von Max Zimmermann, eines Gewittersturmes von Koepping, einer „Landschaft mit Wasserfall" von Deuchert, eines Motives bei Haimhausen von Ludw. Skell und eines anderen von der norwegischen Küste von K. Baade, um zu einem großen mythologischen Bilde von Otto Seitz überzugehen. Der Künstler ist Professor an unserer Kunstakademie und hielt sich wohl aus diesem Grunde zur Wahl eines Stoffes berufen, wenn nicht gar verpflichtet, zu dessen Behandlung ihm jede Voraussetzung fehlt. „Eines schickt sich nicht für Alle." Professor Seitz hat das übersehen und ist darüber zu Falle gekommen. Man fror förmlich beim Anblick dieser „Meerfahrt des Neptun" mit Gemahlin, Tritonen und Nereiden, und nahm die Ueberzeugung mit sich, daß sie auch den Künstler selbst nicht erwärmt. Es fehlt in dem Bilde nicht an einzelnen Schönheiten, aber sie sind fast alle rein technischer Natur. Hätte es der selige Schwind noch zu sehen bekommen, er hätte es in seiner drastischen Weise kurzweg einen „Menschensalat" geheißen. Und das mit Recht, denn man hat lange zu studiren, bis man darüber klar wird, wem die einzelnen Gliedmaßen gehören, die da herumzappeln. Poseidon hat so wenig etwas Göttliches an sich wie Thetis, erinnert vielmehr an einen ausgedienten Soldaten. Auch das Kolorit läßt viel zu wünschen übrig. Von L. v. Hagn sahen wir ein durch lebendige Komposition und feines harmonisches Kolorit ausgezeichnetes mittelgroßes Bild: „Fahrende Musikanten." Auf der Veranda eines stattlichen Landhauses hat sich eine elegante Gesellschaft im Kostüme des 17. Jahrhunderts zu einem opulenten Mahle versammelt. Die Tafel ist bereits aufgehoben und die Gäste unterhalten sich in zwanglosen Gruppen. Inzwischen sind „Fahrende Leute" in den schattenreichen Park getreten und bereit ihre Kunst zu produziren, was halb aus Mitleid, halb aus Neugier angenommen wird. Das Ganze verräth ein tiefes Studium des kulturhistorischen Apparats, wie wir es an dem Meister gewohnt sind.

Vermischte Nachrichten.

S. **Festsitzung der Archäologischen Gesellschaft in Berlin** zur Feier des Winckelmanntages am 10. December 1875. Herr Curtius eröffnete die Sitzung mit einem Rückblick auf das vergangene Jahr und auf die Thätigkeit der Gesellschaft. Er gedachte insbesondere auch der schweren Verluste, welche die Gesellschaft seit dem letzten Jahresfeste erlitten durch den Tod mehrerer ihrer Mitglieder: des Prof. Dr. Matz, des Baumeisters Prof. Lohde (der zu ihren ältesten und treuesten Mitgliedern gehört hatte), des unermüdlichen Forschers Corssen und des Lic. Frommann. Nach Besprechung der Zusendungen von Conze in Wien und Salinas in Palermo und kurzer Berichterstattung über den Fortgang der Ausgrabungen von Olympia, wurde von dem Vortragenden die soeben vollendete neue Karte von Athen, welche auf Veranlassung des General-Feldmarschalls Grafen Moltke der Vermessungs-Inspektor Herr Kaupert aufgenommen und gezeichnet hat, in zwei photographischen Kopien vorgelegt und vorbehaltlich des Zurückkommens auf diese zur Topographie und Denkmälerkunde Athens eminent wichtige Arbeit erläutert. Herr Treu legte die Tafeln für das — noch nicht zur Ausgabe gelangte — diesjährige Winckelmannprogramm über: Griechische Thongefäße in Statuetten und Büstenform vor, auf denen Exemplare einer gewissen Gattung von Vasen abgebildet worden sind, welche der Vortragende in ihren hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten kurz charakterisirte, und dabei als Schau- und Prunkgefäße aus attischen Fabriken der Diadochenperiode zu erweisen suchte. Herr Adler hatte als weitere Frucht seiner sicilianischen Reise eine von ihm bewirkte neue Aufnahme des merkwürdigen Apollon-Tempels auf der Insel Ortygia zu Syrakus, in welchem er schon im Jahre 1867 das bisher einzige bekannte Beispiel des opus monotriglyphum nachgewiesen hatte, ausgestellt und durch Nebeneinanderstellung der in identischen Maßstäben gezeichneten Grundrisse und Fronten der Tempel von Selinus (C), von Korinth und Assos das nothwendige Material beschafft, um eine genauere Charakterisirung dieser ältesten dorischen Denkmäler nach Planschema und Aufbau vorzunehmen. Hierbei wurde die Thatsache, daß Syrakus, Selinus und Assos doppelte Vorhallen an der Frontseite besitzen, als eine nachträglich bewirkte „Vorschuhung" erklärt, die an den beiden letzten Tempeln mit der Aufstellung der seit der Mitte des VI. Jahrh. nach und nach beliebt gewordenen plastisch-geschmückten Metopen zusammenzuhängen scheint und für die Datirung der ursprünglichen ersten Bauanlagen von Wichtigkeit ist. Weitere gewonnene Resultate über die Chronologie der dorischen Baudenkmäler in Aussicht stellend, schloß der Vortragende mit der Mittheilung, daß noch zwei Bauwerke, das jetzt bis auf zwei Säulen zusammengeschmolzene Olympieion zu Syrakus und das nur bei Pausanias etwas näher erwähnte Heräon zu Olympia, nachweislich das Schema opus monotriglyphum bei ihrer Peripteralanlage besessen haben. Herr Mommsen besprach das neu in Rom gefundene Elogium des Marcus Valerius Messalla, eines Zeitgenossen und Freundes des Cicero, der zwei Jahre nach diesem zum Konsulat gelangte, und nachher als Cäsars Parteigenosse sich an der Vertheilung des Gebietes von Capua betheiligte. Herr Kaibel legte eine Inschrift von Dyme (Achaia) in berichtigtem Texte vor, und stellte dieselbe mit einer Pausaniasstelle zusammen, indem er nachwies, daß beide Angaben über einen alten Heroenkult trotz mancher Abweichungen zu identifiziren seien. Der Heros, Polystratos genannt, kämpfte mit Herakles gegen Elis und fiel von der Hand der Molioniden; von Herakles nach der Sage bestattet, wurde er von den Dymäern bis in späte Zeit mit Todtenopfern geehrt. Die Inschrift scheine etwa am Ende des III. vorchristlichen Jahrh. aufgestellt zu sein, bei einer Gelegenheit, da die achäischen Städte in großer Kriegsnoth endlich wieder einmal die Eleer geschlagen hatten (ca. 219); die Vermuthung liege nahe, daß sie sich hierbei ihres alten Heros erinnert und sich ihm durch Restauration des Denkmals für seine Hilfe dankbar erwiesen haben. Herr Curtius sprach über die vier großen buntfarbigen Lekythen des K. Museums, von denen Facsimiles ausgestellt waren. Er wies nach, wie dieselben durch Größe, Form, Technik und Darstellung von der gewöhnlichen Gattung verschieden seien und dadurch ein besonderes Interesse beanspruchen, daß sie in der Technik zur wirklichen Malerei mit Licht und Schatten, und in den Gegenständen der Darstellung einen Uebergang zu den apulischen Vasen bildeten.

Sn. **Dem Siemering'schen Entwurfe für das Leipziger Siegesdenkmal**, welcher aus der Konkurrenz, wie seiner Zeit gemeldet, als Sieger hervorgegangen, ist die Ausführung gesichert. (S. Kunstchronik IX, S. 541.) Nachdem durch private Mittel ein Grundstock von etwa 110,000 Mark zusammengebracht worden, haben nunmehr Rath und Stadtverordnete, dem Ersuchen des Denkmal-Komité's entsprechend, die Summe von 135,000 Mark, zahlbar in drei Jahresraten, verwilligt, um die unverzügliche Ausführung zu ermöglichen. Die Herstellungskosten des ganzen Werkes sind auf etwa 300,000 Mk. veranschlagt, sodaß nur ein verhältnißmäßig kleiner Fehlbetrag zu decken bleibt, für dessen Beschaffung sich eine Anzahl von Mitgliedern des Komite's in hochherziger Weise persönlich verpflichtet haben. Wir bemerken noch, daß an dem

Entwurfe noch eine kleine Aenderung beliebt worden ist, theils aus Sparsamkeitsrücksichten, theils aus praktischen Gründen. Es sollen nämlich die acht Bannerträger, welche die vier Reliefs des Sockels mit den vier über Kreuz vorspringenden Reiterfiguren in Verbindung setzen, in Wegfall kommen. Die malerische Seite des Denkmals wird dadurch verlieren, der Umriß vereinfacht werden, aber es wird dadurch einer fatalen Unzuträglichkeit vorgebeugt, insofern als die unzugänglichen Räume hinter den Reitern und zwischen den korrespondirenden Bannerträgern sich unzweifelhaft zu Staub- und Schmutzfängen gestaltet haben würden. Die Figur der Germania soll nicht gegossen, sondern aus Kupfer getrieben werden.

Weltausstellung in Philadelphia. Obwohl wir das allgemeine Reglement für die diesjährige Weltausstellung bereits früher mitgetheilt haben, glauben wir doch manchem Leser einen Dienst zu erweisen, wenn wir die speziellen Regulative für das Kunstdepartement der Ausstellung, welche uns soeben von Amerika zugehen, hier folgen lassen. Dieselben lauten:

1. Die Ausstellung wird am 10. Mai 1876 eröffnet und schließt am folgenden 10. November.

2. Kunstwerke werden zur Ausstellung zugelassen, gleichviel ob sie vorher schon ausgestellt worden sind oder nicht.

3. Anfragen wegen Ausstellungsraum, sowie alle Verhandlungen, welche sich darauf beziehen, müssen durch die Hände der Kommission des Landes gehen, welchem der Betreffende als Bürger angehört.

4. Für den Ausstellungsraum wird nichts berechnet.

5. Die Zulassung fremdländischer Kunstwerke, mit Ausnahme der unter 8. erwähnten, bleibt den Kommissionen überlassen, welche die betreffenden Regierungen ernennen werden.

6. Alle Colli's für dieses Departement müssen bezeichnet sein „Art Department"; außerdem müssen sie adressirt sein: „To the Commission for (Name des Landes), International Exhibition, Philadelphia, U. S. A."

7. Die Werke ausländischer Künstler werden der Fürsorge der betreffenden Landeskommission unterstellt.

8. Werke ausländischer Künstler, welche Einwohnern der Ver. Staaten gehören, werden, nach Zulassung durch das Auswahl-Komité, in einer besonderen Galerie zur Ausstellung kommen.

9. Die auswärtigen Kommissionen müssen dem General-Direktor alle Informationen, welche die Werke der von ihnen repräsentirten Künstler betreffen, und für die Ausarbeitung des offiziellen Katalogs nothwendig sind, vor dem 1. März 1876 zukommen lassen.

10. Die Installirung der zur Ausstellung zugelassenen Kunstwerke geschieht unter der Aufsicht der betreffenden Landeskommission.

11. Alle Kunstwerke müssen von vorzüglicher Qualität sein, und diejenigen, welche von Bürgern der Ver. Staaten herrühren, können nur zugelassen werden, nachdem sie von dem Auswahl-Komité genehmigt worden sind.

12. Colli's, welche von Ausstellern innerhalb der Ver. Staaten gesandt werden, müssen bezeichnet sein: „Art Department, International Exhibition, Philadelphia." Auch muß jedes Colli außen und innen einen Zettel tragen, auf welchem Name und Adresse des Ausstellers, sowie die Titel und die Anzahl der in dem Colli enthaltenen Artikel verzeichnet sind.

13. Alle Bilder, gleichviel ob rund oder oval, müssen in viereckigen Rahmen gesandt werden. Uebermäßige Breite der Rahmen oder hoch hervorstehende Leisten müssen vermieden werden. Holzkasten, welche die Rahmen umgeben, dürfen nicht mehr als einen Zoll über den Rahmen hervorstehen. Glas über Oelgemälden wird nicht zugelassen.

14. Kunstwerke, welche verkäuflich sind, werden demgemäß im offiziellen Kataloge bezeichnet.

15. Alle Kunstwerke müssen vor dem 1. April 1876 in Philadelphia sein und dürfen, nachdem sie einmal den Regulativen gemäß zugelassen worden sind, vor Schluß der Ausstellung nicht entfernt werden.

16. Jede Person, welche Kunstwerke zur Zulassung anbietet, verpflichtet sich dadurch, sich den speziellen Regulativen für dieses Departement sowohl als auch den allgemeinen Bestimmungen, welche für die Ausstellung gelten, zu fügen.

Die Porta nigra zu Trier soll auf Kosten der preußischen Regierung freigelegt werden. 24,000 Mark sind zu diesem Zwecke angewiesen, und die theilweise Abtragung der Stadtmauer wurde verfügt.

Zeitschriften.

L'Art. No. 51. 52.
Sir Thomas Lawrence P. R. A., von A. Genevay. (Mit Abbild.) — L'Algérie et les artistes autrefois, von Ch. Gindriez. (Mit Abbild.) — La Villa Barbaro: le Palladio, le Véronèse, Alessandro Vittoria, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild. — Tapisseries représentant l'histoire de la conquête de Tunis, von A. Pinchart. (Mit Abbild.) — La photographie dans l'enseignement du dessin, von P. E. Selvatico. — Les grenouilles de H. Hanoteau. — Le prix de Sèvres, von R. Ballu. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 189. 190.
Antonio Allegri da Correggio, from the german of Dr. Julius Meyer, von J. A. Crowe. — The society of british artists, von W. M. Rossetti. — British artists and water-colour institute, landscape etc., von dems. — Art sales.

Journal des beaux-arts. No. 23.
Paul Lautres. — Michelangiolo Buonarroti, von A. Schoy. — La mort de Carpeaux; l'éloge d'Auber, von H. Jouin. — Question van de Kerkhove, von G. Lagye.

Das Kunsthandwerk. 4. Heft.
Mit Silber tauschirte Kanne aus Schmiede- und Gusseisen. Persische Arbeit des 16. Jahrh. (D. Gewerbemuseum in Berlin.) — Goldene Schmucksachen, 16.—17. Jahrh. (Privatbesitz.) — Kredenzschranke, 1520—1560. (Kgl. Kunstkammer in Berlin und kgl. bayer. Nationalmuseum in München.) — Schale in Bergkrystall. Um 1680. (Privatbesitz. — Tischplatte, 18. Jahrh. (Privatbesitz.)

Kunst und Gewerbe. No. 1.
Peter Vischer, von O. v. Schorn. — Technisches Gewerbemuseum in Wien.

Kunstkronijk. Lief. 15. u. 16.
Jan Vrolijk, von J. Gram. — Twee nieuwe stichtingen. — Euphorion, von Aart Admiraal. — Ch. Jacque.

Tidskrift för bildande konst och konstindustri. 6. Heft.
Michelangelo Buonarroti, von L. Dietrichson. — Antoine Wiertz, von dems. — Venus of Stockholm. — Den nordiska konstindustrien på verldsutställningen i Wien 1873.

Inserate.

An weiteren Beiträgen für die **Schnaase-Büste** sind eingegangen:

Durch Vermittelung des Herrn Prof. **Benndorf:** von den Herren Ad. Ritter v. Lanna 25 fl., Prof. A. Exner 10 fl., Carl Bamberger 5 fl., Prof. Benndorf 10 fl., von zwei Ungenannten 1 fl. 28 kr., zusammen 51 fl. 28 kr. ö. W. oder 92 M. 90 Pf.

Durch Vermittelung des Herrn Prof. **Woltmann:** von Fräulein Gabr. Przibram 35 M. 70 Pf., von den Herren Prof. E. Martin 5 M., Prof. Hirschfeld 10 M., Prof. Sigm. Mayer 10 M., Prof. Woltmann und Fräul. Woltmann 40 M., zusammen 100 M. 70 Pf.

Ferner von Herrn Prof. E. Dobbert 50 M., vom Verein von Alterthumsfreunden in Köln 30 M.

Summe	273 M. 60 Pf.
Summe der bisher. Quittungen . .	1703 „ — „
Gesammtsumme .	1976 M. 60 Pf.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

14. Januar

Nr. 14.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Selleny-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

V.

Der Reise um die Erde, welche Selleny in den Jahren 1857—1859 an Bord der österreichischen Fregatte „Novara" mit der von dem nachmaligen Kaiser von Mexiko, Erzherzog Ferdinand Max, befehligten wissenschaftlichen Expedition unternahm, verdanken wir nahezu Tausend Studien der verschiedensten Art und des verschiedensten Formates, die sehr zweckmäßig auf geographischer Grundlage eingetheilt und zur Ausstellung gebracht sind. Die Kategorie „Bordstudien und Triest" giebt Zeugniß von dem Eifer, mit welchem der Künstler sofort nach der Einschiffung seine deskriptive Thätigkeit begann. Alles am Bord erfaßt ihn mit dem Reize des Neuen, Ungewohnten; Alles hält er im Bilde fest: Schiff, Matrosen, Schiffsjungen, Anker und Takelage, ja sogar einen stattlichen, porträtähnlich ausgeführten Proviantochsen mit der Legende: „Eine halbe Stunde vor seinem Tode!" Das Leben an Bord giebt ihm Anlaß zur Aufnahme von Scenen, welche den Eindruck schön erfundener Genrebilder machen; wir sehen die Matrosen Segel und Netze ausbessern, wir sehen sie arbeiten, zur Schiffsmusik tanzen, ihren Gottesdienst verrichten und in trefflich dargestelltem Bewegungsmomente am Gangspill hantieren. Triest selbst, der Hafen und einige architektonisch interessante Partien sind natürlich nicht vergessen worden; wir haben über diese Aufnahmen unseren früheren Bemerkungen hinsichtlich der Darstellungsmethode des Künstlers nichts beizufügen.

Dem Kurse der „Novara" folgend, gelangen wir zu „Gibraltar und Madeira". Außer den wegen ihrer Treue, Schärfe und erschöpfenden Zusammenfassung alles Wesentlichen sehr bemerkenswerthen zwei Veduten Gibraltars von der Land- und von der Seeseite aus, verdient die „Höhle von Sankt Michael im Felsen von Gibraltar" besonderer Erwähnung. Dieses Aquarell zeichnet sich durch die glänzendste koloristische Wirkung aus, die in Wasserfarben überhaupt erreicht werden kann; es ist geradezu brillant gemalt, und der Effekt des aus einer Felsenspalte in die Höhle einfallenden und sie bis zum Halbdunkel erleuchtenden Sonnenlichtes erscheint reizvoll wiedergegeben. Zwei Architekturbilder aus Funchal, der Hauptstadt Madeira's, sind meisterhafte koloristische Stenogramme und der große Drachenbaum auf Teneriffa, dessen Aquarell wir früher beschrieben, findet sich in einer Bleistiftzeichnung wieder, deren Ausführung auf grauem Papier mit aufgesetzten weißen Lichtern technisches Interesse bietet.

Aus Südamerika ist hauptsächlich die Rubrik „Rio de Janeiro" bedacht. In buntem Gemisch finden wir Bilder von Mensch und Thier, Land und See, Wald und Flur, alles in solcher Vollendung, daß eine Erwähnung des Einzelnen sich als zwecklos darstellt. Der wundervollen großen Aufnahme der Hauptstadt selbst haben wir bereits gedacht; wir können ihre Treue kontroliren durch eine Reihe von Detailaufnahmen aus verschiedenen Punkten, so daß der Beschauer eine verläßliche Lokalkenntniß dieser weithin sich ausbreitenden Hafenstadt erlangt. Die nahe Insel „Ilha di Paquetá" ist in einer koloristisch hübsch ausgeführten Aquarellskizze porträtirt, und einige Negerporträts überraschen durch die Sorgfalt, mit der sie in Zeichnung und Farbe

behandelt sind. Ein lebensvolles, bei aller Skizzenhaftigkeit der Figuren sehr drastisches Genrebild bietet der „Fischmarkt von Rio": die Gesichter noch dunkler, die Kleider noch grellfarbiger und zerlumpter, das Durcheinander noch unentwirrbarer, als in Santa Lucia, dem jetzt leider auch „regulirten" neapolitanischen Stapelplatz der „frutti di mare". Als Muster einer charakteristischen, in großem Stil gehaltenen Architekturaufnahme sei noch der „Largo do Paço", ein Hauptplatz von Rio, angeführt; das auch koloristisch höchst bedeutende Aquarell kann in keiner Beziehung überboten werden. Aus Chili sind nur drei Aufnahmen vorhanden, darunter aber die der Hauptstadt Santiago, eines der großartigsten Städtebilder, das man sich denken kann. Trotz der Größe seiner Dimensionen ist das Bild in sattem Kolorit vollständig ausgeführt, und fesselt durch den in größter Vollendung festgehaltenen Charakter der landschaftlichen Umgebung, namentlich der Formation des Höhenzuges, welcher die Stadt malerisch umschließt.

Am Kap der guten Hoffnung, welches uns nebst der Kapstadt in sehr interessanten Aufnahmen geboten wird, haben den Künstler hauptsächlich die verschiedenen Menschentypen gefesselt; nicht blos die „Figuren aus den Straßen der Kapstadt", die er uns in ergötzlicher Mannigfaltigkeit vorführt, sondern auch die zahlreichen Racen, die man dort beisammen findet. Selleny hat es trefflich verstanden, das Charakteristische einer jeden Race nach Form und Farbe darzustellen, und das will nicht wenig besagen, da schon zum bloßen Erfassen des Gesichtsausdruckes dunkelhäutiger Köpfe ein scharfer und geübter Blick gehört. Wir erinnern uns noch recht wohl, daß uns anfangs in der Muskihstraße zu Kairo, der Hauptader des arabischen Stadttheils, woselbst die verschiedensten Racen von der bleichen, flachsblonden schottischen Miß, deren heimatliche Cottage in die Wellen des von Walter Scott besungenen Loch Lomond blickt, bis zu dem in Haut und Haar pechschwarz pigmentirten Neger, welcher an den noch unerforschten Ufern der Nyanza-Seen vom Sklavenhändler geraubt ward, in lebhaftestem Gewoge einander drängen, alle dunklen Gesichter physiognomisch kaum unterscheidbar waren, bis wir durch Vergleichen und Ueben dahin gelangten, nach dem typischen Gesichtsausdruck Stamm und Heimat der verschiedenfarbigen Kinder Afrika's auf den ersten Blick fast ebenso sicher zu bestimmen wie diese selbst unter einander. Von dem bloßen Erkennen bis zur prägnanten, jeden Zweifel ausschließenden Darstellung ist aber ein weiter Weg, und um so mehr müssen wir die Meisterschaft bewundern, mit welcher Selleny es rasch dahin brachte, Kaffern beiderlei Geschlechts, Buschmänner und Hottentottinnen mit unübertrefflicher physiognomischer Feinheit in miniaturartiger Sauberkeit und Eleganz auf's Papier zu werfen.

Auch in „Ceylon und Madras" begegnen wir einer ganzen Reihe von Charakterfiguren und Racenbildern: Singhaleser, Hindus, indische Moslim, Bajaderen, Schlangenbeschwörer, Jongleure, Buddhisten, Märchenerzähler, Kaufleute, Konaks mit ihren Elephanten, und darunter manch' komischer Verballhornung morgenländischer Gestalten in abendländische Tracht. Niemand kann sich des Lächelns erwehren, der da in Madras den schwarzen Herrn Sinower „the butterman" mit einem englisch zugestutzten Bart und Vatermörder ausstaffirt sieht, als wäre er ein anglikanischer Reverend, oder einen braunen Barbier in Point de Galle mit dem wohlgepflegten Haare und Barte eines altfranzösischen Marquis. Höchst interessant sind Frauengestalten aus der Mudschi-Kaste und überaus reizend einige gluthäugige Bajaderen mit dem kleinen Kopfe der Mediceischen Venus und dem zart schwellenden, jugendlich schlanken Gliederbau des Torso der Psyche im Museo nazionale zu Neapel. Unter den architektonischen Aufnahmen fesseln zunächst die zahlreichen Skizzen und Studien aus den Felsentempeln zu Mahamalaipur, von denen schon mehrfach die Rede war; Selleny hat hier noch mehr gearbeitet als auf Sankt Paul und wissenschaftlich Bedeutsames geleistet, da die Tuschzeichnung „Monolith und Felsenmeer aus Gneis in Mahamalaipur" ebenso belehrend ist wie die ungemein charakteristische Darstellung aus einem Tempel: „Gott Wischnu, ruhend auf der Schlange Ananta."

Aus Madras sei ein reizendes Straßenbild erwähnt: links prätentiöse englische Regierungsgebäude mit korrekt-langweiligen ionischen Kolonnaden, rechts luftige indische Bauten und ein phantastischer Buddha-Tempel, an dessen schlanken Säulen königlich großbritannische — Telegraphenglocken befestigt sind.

Den Inseln Sankt Paul und Amsterdam, dann den Nikobarischen Inseln hat Selleny ebenfalls große Aufmerksamkeit gewidmet. Von den beiden ersteren Inseln war schon ausführlich die Rede, und wir erwähnen nur noch das mit farbigen Stiften sehr hübsch ausgeführte, bizarre Interieur der Hütte eines französischen Robinson, welchen die Expedition auf Sankt Paul einsam hausend antraf. Wie dies fast immer der Fall, überbietet die Wirklichkeit jedes Phantasieprodukt, und wir kennen keine kühne Illustration zu De Foë's kinderberühmtem Buche, welche von der Hütte Robinson Crusoë's ein so phantastisches Bild geben würde, wie hier das photographisch getreue Abbild der „Hütte auf Sankt Paul". Auf den Nikobaren hat der Künstler größtentheils Vegetationsstudien gemacht, unter denen eine prachtvoll kolorirte Gruppe von Carnikobar-Palmen hervortritt; überdies haben ihm auch Einwohner von Groß-Nikobar, deren Namen den Porträts beigefügt sind,

Modell gesessen. Es ist schwer zu entscheiden, was nach unseren Begriffen hübscher ist: die Namen oder die Gestalten.

In Singapore und Java betreten wir wieder europäisches Civilisationsgebiet, daher uns unter den Straßenfiguren von Batavia der Policeman und der Wachmann mit einem gewaltigen Dornenstock als Diebsfänger nicht Wunder nehmen. An interessanten Typen und Gestalten ist hier kein Mangel, da die Bevölkerung bunt genug zusammengeweht wurde. Chinesen, Malayen und Javanesen beiderlei Geschlechtes füllen Straße und Bazar; auch die unglücklichen Kulis, das nach Aufhebung der Sklaverei in Amerika unter anderem Namen aus China importirte Sklavenvolk, sind hier leider zu finden. Die Chinesen haben, außer ihren Pagoden, das ihnen vom tugendstolzen Albion aufgedrungene Opium mitgebracht, und so zeigt uns Sellenny ein Kaffeehaus, in welchem die Gäste sich sämmtlich im seligen Dusel der Opium-Narkose befinden. Die überreiche Vegetation gab dem Künstler Anlaß zu prachtvollen Baumstudien und Aufnahmen mehrerer Nutzpflanzen, aus denen die Kolonie reichen Ertrag zieht. Unter den landschaftlichen Bildern erwähnen wir das hübsche Aquarell von Pulo-Penang, woher die Engländer während des gegenwärtigen, endlosen Aufstandes ihre „Siege" in die Welt telegraphiren.

Trefflich ist der kreolische Typus in Manila wiedergegeben; „Dame" und „Dandy" würden kongeniale Illustrationen zu der unvergleichlichen Schilderung der Kreolen abgeben, die Sealsfield in seinen „Lebensbildern aus der westlichen Hemisphäre" für alle Zeiten hingestellt hat. Eine „Portugiesische Dame" und ein „Eingebornes Mädchen", letzteres offenbar Halbblut, dann die „Volkstypen" bieten mit den Kreolinnen und einer „Malayin" sowie einer „Indierin" interessantes Material zur Verfolgung dieser verschiedenen Racen und ihrer Mischung. Dem Aufenthalte in dieser Kolonie verdanken wir auch zwei prächtige Architekturstücke: „Santa Cruz" in Manila und die dortige „Kathedrale"; dann die bereits erwähnte Aufnahme der „Laguna encandada", der Vorlage für das Oelbild „Der verzauberte See".

Unter der Rubrik „Shanghai" ist die chinesische Beute zusammengefaßt. Hier sind abermals die Volkstypen am zahlreichsten vertreten, und es erfreuen sich nicht nur die Gesichter einer besonders sorgfältigen Behandlung, sondern auch die großgeblumten, grotesk ornamentirten und lebhaft gefärbten Gewänder, deren Wiedergabe dem Künstler vorzüglich gelungen ist. Alle Stände der in so zahlreiche Klassen zerfallenden bezopften Söhne des himmlischen Reiches, vom Mandarin mit so und so viel Pfauenfedern bis zum Wasserträger und Kuli, ziehen im Bilde an uns vorbei; die Mannigfaltigkeit der Gestalten und ihrer Bekleidung ist schier unerschöpflich. Unter den architektonischen Aufnahmen verdienen der bereits erwähnte „Theegarten zu Shanghai" und der „Longfäh (Porzellanthurm)" hervorgehoben zu werden; der letztere wetteifert an Schärfe der Details mit der Aufnahme der indischen Felsentempel. Landschaftlich bedeutend sind die Farbenskizze der „Bucht von Hongkong" und das Aquarell vom Yang-tse-Kiang vor Shanghai, dann die Aquarelle von der chinesischen Küste. Die schon angeführte Zeichnung der Camoëns-Grotte zu Macao läßt bedauern, daß der uns mehrfach als sehr malerisch geschilderte Garten des Dichters der „Lusiaden", in welchem dieses portugiesische National-Epos geschrieben ward, von Sellenny nicht aufgenommen wurde. Daß der Künstler übrigens auch hier nichts Charakteristisches übersah, beweist das sorgfältig gearbeitete Aquarell „Chinesische Boote"; es giebt einen sehr genauen Einblick in die Beschaffenheit dieser Fahrzeuge, auf welchen bekanntlich Millionen von Chinesen ihr Lebelang wohnen und ihrem Gewerbe — nachschwimmen.

„Neuseeland und Australien" haben unserem Künstler zunächst zu zahlreichen Vegetationsstudien Anlaß gegeben, unter welchen wir ein mit farbigen Stiften meisterhaft ausgeführtes Porträt einer ficus ferraginea hervorheben. Auch die Volkstypen sind einzeln und gruppenweise stark vertreten, und durchwegs mit größter Sorgfalt, Feinheit und koloristischer Vollendung behandelt. Einzelne Aquarelle, wie: „Einwohner von Stuart-Island", „Weib auf Wulongong", „Mädchen Warily aus Neuseeland", nehmen in ethnographischer Beziehung unser Interesse besonders in Anspruch; das Mädchen ist selbst nach landläufigen europäischen Begriffen hübsch und würde uns in Granada kaum auffallen, so sehr erinnert es an den südspanischen Typus. Die Gruppen stellen das Volksleben mit einem hübschen genreartigen Zuge dar und bieten manches humoristische Bild, wie die Begrüßung bei der Landung am Waikato, wo die Eingebornen nach neuseeländischer Art zum Gruß — die Nase reiben. Auch ein Lager von Eingebornen zu Illawara ist sehr interessant; nicht minder das „Nachtlager in Manga". Als Illustration des Komforts, dessen damals Reisende in Neuseeland sich zu erfreuen hatten, ist das euphemistisch so bezeichnete „Hotel in Drury" beachtenswerth; datirt doch selbst der städtische Charakter Melbourne's, das heutzutage an schnellem Wachsthum es den amerikanischen Städten gleichthut, und vor kurzer Zeit sogar ein prachtvolles Opernhaus erbaute, erst seit kaum zwei Jahrzehnten!

Aus „Oceanien" ist zunächst der große Ocean selbst zu erwähnen. Sellenny hat dessen Charakter in einer Reihe prachtvoller Luft- und Wasserstudien festgehalten, deren koloristische Meisterschaft wir bereits früher nach Gebühr gewürdigt haben. Der Wellenschlag

bei ruhiger See kann nicht vollendeter wiedergegeben werden, als auf einer derartigen Marine unseres Künstlers; sein Aquarell „Vollmond auf dem großen Ocean", kann man, ebenso wie den „Sonnenuntergang", an Stimmung und Farbenreiz nicht überbieten, und nicht minder ausdrucksvoll ist die Marine „Bewegte See", obwohl blos mit Bleistift gezeichnet. Den Wendekreis des Steinbocks hat der Künstler durch ein spezielles Bild des Oceans unter diesem ideellen Wahrzeichen des Tropengebietes geehrt, gleichwie dem Aequator ein ähnliches Denkmal von Hildebrandt gesetzt worden ist. Einige meisterhaft gezeichnete und kolorirte Cocospalmen bezeichnen die Vegetationssphäre des herrlichen Himmelsstriches auf Tahiti, wo ein wohlgebildetes, humanes, ja liebenswürdiges Geschlecht schon bei Entdeckung dieser Insel angetroffen ward. Wenn man die zahlreichen Gesichter und Gestalten näher besichtigt, welche Selleny hier aufgenommen, geräth man in Erstaunen darüber, wie wenig die Race von der kaukasischen abweicht. Die leicht gebräunten, feinen Gesichter, die großen strahlenden Augen, das blauschwarze, dünne Haar, den schlanken Gliederbau — das Alles können wir fast ebenso in unserer Nähe, in den magyarischen Ortschaften Ungarns sehen; den kindlich-offenen, liebenswürdig-schalthaften Gesichtsausdruck aber haben die Insulaner vor diesen unseren Nachbarn voraus. Auch die Bekleidung, namentlich der unvermeidliche Strohhut, muthet uns civilisirt an, und um der Civilisation in diesem wirklichen ultima Thule der Welt die Krone aufzusetzen, finden wir daselbst Dynastien und Souveräne, als deren Hofmaler unser Künstler zeitweilig fungirt. Wir sehen die Königin Pomaré V. auf Tahiti in ihrer ganzen wohlbeleibten Majestät, behaglich lächelnd, einen mächtigen Rosenstrauß in den gelblichen fetten Händen und denken, daß sie kein allzu strenges Regiment führen dürfte; das Königspaar Pomatogren, deren Sohn und Kronprinz von auffallend lichter Farbe und fast kaukasischer Gesichtsbildung ist, überdies aber durch seine intelligente, angenehme Physiognomie sofort für sich einnimmt, dürfte ebenfalls „Frieden haben mit seinem Volke." Der Typus dieser Insulaner giebt viel zu denken, und es könnte mit keinem ethnographisch-interessanteren Vorwurfe die Ausstellung der Selleny'schen Reisebilder geschlossen werden, die in ihrer Gesammtheit eine so werthvolle Bereicherung der Wissenschaft ausmachen, und deren Entstehung dem Staate nicht minder zur Ehre gereicht, als die Ausführung dem Künstler und der Kunst in Oesterreich.

Wien, December 1875. Oskar Berggruen.

Zur Kenntniß der Nürnberger Goldschmiedekunst.

In Spemann's „Kunsthandwerk", Bd. I, Taf. 20 ist die Abbildung eines Schmuckkästchens in der Schatzkammer zu Stuttgart publizirt, welches die Herausgeber für italienische Arbeit halten. Das Letztere erschien mir von Anfang an, trotz der Hinweisung auf eine im Jahre 1471 erfolgte Verheirathung des Grafen Eberhard im Bart mit einer Prinzessin aus dem Hause Gonzaga, die mit diesem Kästchen jedoch in gar keiner Verbindung steht, sehr zweifelhaft. Ich fand daran Ornamente, welche offenbar dem Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamitzer angehören. Da auch die ganze Komposition, und die Art und Weise, wie die großen Flächen getheilt sind, an den Stil W. Jamitzer's erinnern, glaubte ich, trotz der etwas trockenen Konzeption des Ganzen — die reiche Farbenwirkung des Originals konnte in dem Holzschnitte nicht wiedergegeben werden — es sei vielleicht ebenfalls eine Arbeit W. Jamitzer's. Um Gewißheit darüber zu erhalten, wandte ich mich nach Stuttgart mit der Bitte, dieses Kästchen mit Rücksicht auf die Goldschmiedemarke zu untersuchen. Herr Professor Dr. Wintterlin sandte mir darauf in liebenswürdigster Weise eine genaue Beschreibung dieses Kästchens und theilte mir mit, daß ein N. eingestempelt sei, woraus sich ergiebt, daß dieses Kästchen Nürnberger Arbeit ist. — Auch die Marke des Meisters ist vorhanden und dabei ein H. eingravirt. Leider kennen wir jedoch nicht die Namen der Meister, welchen die bekannten, oft vorkommenden Marken angehören.*)

Bei weiterem Studium habe ich dann gefunden, daß der Triglyphenfries dicht unter dem Deckel und mehre andere ornamentirte Glieder Kopien nach Jamitzer sind. Ersterer findet sich z. B. an einem silbernen Schmuckkästchen aus v. Nagler's Sammlung, jetzt im kgl. Museum zu Berlin (eine photographische Abbildung desselben publizirte das deutsche Gewerbemuseum zu Berlin) und an dem großen Pokal im Besitz des deutschen Kaisers (publizirt von A. Ortwein in dessen Deutscher Renaissance, Abth. Nürnberg, Taf. 65—67), beides beglaubigte Arbeiten W. Jamitzer's.

Daraus ergiebt sich also, daß das in Rede stehende Schmuckkästchen eine aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts stammende Arbeit eines Nürnberger Meisters zweiten Ranges ist, welcher, vielleicht ein Schüler Wenzel Jamitzer's, dem Letztern nachstrebte, Modelle aus der Werkstatt Jamitzer's sich verschaffte und bei seinen Arbeiten angewendet hat.

Daß solche Benutzung der Arbeiten W. Jamitzer's

*) Vielleicht findet sich gelegentlich noch einmal ein Verzeichniß der Nürnberger Goldschmiedemeister nebst Angaben ihrer offiziellen, auf dem Rathhause hinterlegten Marken.

durch andere Goldschmiedemeister im sechzehnten Jahrhundert wiederholt vorgekommen ist, habe ich an einem andern Orte (Mittheilungen des Oesterr. Museums Nr. 122) nachgewiesen. — Daß man Arbeiten A. Dürer's in ähnlicher Weise unendlich oft benutzt hat, ist bekannt.

R. Bergau.

Kunstliteratur.

WL. **Die Reise wider Willen.** Empfindsam launige Skizzen eines harmlosen Touristen. Illustrirt von Gustav Doré. Stuttgart, A. B. Auerbach. Ein Buch von fesselndem Reiz sowohl durch den im gemuthlich schalthaften Humor gehaltenen Text als besonders durch die geistvollen Zeichnungen des beruhmten Illustrators, welche das Ganze in reicher Austheilung durchweben. Der Erzähler schildert uns, wie er in der Absicht, von Paris nach seinem Landsitz in Marly le Roy zu wandern, durch eine Kette von Mystifikationen und Zufallen zu einer „Reise wider Willen" nach Straßburg, Karlsruhe, Baden Baden, in den Schwarzwald, dann weiter nach Heidelberg, Frankfurt, Mainz, endlich von da rheinabwarts uber Koln und Aachen durch Belgien heimwarts gelangt. In diese Erzahlung sind mit vollendeter Kunst allerlei Abenteuer, Schilderungen von Land und Leuten voll feiner Charakteristik und scherzender Laune, Märchen und Sagen von halb romantischer, halb neckischer Stimmung verflochten, und all das heitere Getriebe dient gleichsam als Arabeske einer einfachen Herzensgeschichte, die der Autor kunstvoll durch die bunten Ranken hindurchschimmern läßt. Das Buch wird illustrirt durch eine große Anzahl köstlicher Bildchen, in Holzschnitt mit besonders feinem Verständniß ausgeführt, Arbeiten jenes genialen Künstlers, von dem man sagen kann, daß er im Kleinsten am größten ist. Landschaftsbildchen von minutioser Gestalt wechseln mit Figurlichem aller Art; Humoristisches, bis an die Karikatur Streifendes mit Phantastischem, und in alledem zeigt sich ein Talent, welches mit der bloßen Linie, im strengen Verzichten auf malerische Wirkungen, das Feinste und Geistreichste von Charakteristik bietet und selbst in der Karikatur noch die dem Franzosen angeborene Grazie festhält. Manchmal auf fingerbreitem Raum zusammengedrängt, erreichen die größten dieser Miniaturdarstellungen höchstens die Breite einer Hand, und doch erschopfen sie mit Prägnanz ihr Thema. Auf Einzelnes hinzuweisen, wurde bei eingehender Prufung zu weit fuhren; doch mogen die winzigen und doch so stimmungsvollen Waldlandschaften auf S. 120, 149, 185, 204, die hochkomischen schwarzwalder Bauernfamilien auf S. 167 und 169, die wildphantastischen Bilder auf S. 152 und 153, die ergötzliche Darstellung eines Kreises britischer Jungfrauen „hoch in die Neunundzwanzig" auf dem Verdeck eines Rheindampfers auf S. 337 hervorgehoben werden. Das liebenswurdige Buch, dessen Ton an die gemüthliche Art der älteren englischen Humoristen erinnert, wird sich ohne Zweifel zahlreiche Freunde erwerben.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Karlsruher Kunstschule. In dem Budget für die nächste Finanzperiode hat die Karlsruher Kunstschule eine Aufbesserung ihres seitherigen Budgetsatzes von 22,286 Mark auf 46,000 Mark erhalten. Schon jetzt wird ein großer Theil des Aufwandes fur die Kunstschule aus Staatsmitteln bestritten. Bei der zunehmenden Bedeutung der Anstalt für Kunst, Kunstgewerbe und Wissenschaft soll dieselbe nach Genehmigung des Großherzogs in die Leitung des Staates übergehen und der ganze Aufwand, so weit er nicht durch die eigenen Einnahmen gedeckt ist (letztere betragen nur 3640 Mark), auf die Staatskasse übernommen werden.

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen in Olympia. Im Berliner „Staatsanzeiger" finden wir den ersten offiziellen Bericht über die Ausgrabungen in Olympia, dem wir Folgendes entnehmen. Die von der Direktion für die Ausgrabungen in Olympia ernannten Beamten sind am 12. September in Druva, dem der Ausgrabungsstätte nächstgelegenen Dorfe, angekommen, wo fur sie unter Fursorge des deutschen Konsuls in Patras, Herrn Hamburger, ein Haus gebaut und eingerichtet war. Nach Absteckung eines Areals von 115 Stremmata (a 1000 Quadratmeter) begannen die wirklichen Arbeiten Montag den 4. Oktober mit Eröffnung von zwei Entwässerungsgräben östlich und westlich von den Tempelfronten nach dem Alpheiosbette hin, um das Centrum der Ausgrabung, das Tempelterrain, auch während der Regenzeit trocken halten zu können. Man ging darauf aus, durch Vertiefung und Verbreiterung der Gräben dem Zeus-Tempel schrittweise immer näher zu kommen. Bei diesem Vorgehen fand man das dorische Gebälk eines noch unbekannten Gebäudes und Saulentrommeln, sowie Kapitale des Tempels selbst. Schließlich gelang es mit rasch vermehrter Arbeiterzahl von circa 125 Mann, das ganze Terrain vor beiden Fronten bloszulegen. Mitte December begannen nun die wichtigen Funde. Am 15. December wurde an der Südost-Ecke des Tempels, drei Meter tief, ein überlebensgroßer männlicher Torso aus Marmor gefunden, der in eine spätere, trocken zusammengebaute Mauer eingefügt war; ein Werk von bedeutendem Kunstwerthe und aller Wahrscheinlichkeit nach das Bruchstück des Zeus, der als Kampfrichter in der Mitte des Ostgiebels sitzend dargestellt war. Funf Tage spater stieß man in derselben Gegend auf ein dreiseitiges Marmorpostament mit der vollkommen erhaltenen Widmungsinschrift der Messenier und Naupaktier an den olympischen Zeus, welchem sie den Zehent ihrer Kriegsbeute darbringen. In der dritten Zeile der Inschrift nennt sich Paionios aus Mende in Thracien als den Künstler und fügt in der vierten Zeile zu seinem Ruhme hinzu, daß er in einer Konkurrenz um den plastischen Schmuck der Tempelgiebel Sieger geblieben sei. Am nächsten Morgen zeigte sich, in zwei Theile getrennt, eine überlebensgroße weibliche Figur aus pentelischem Marmor, welche sich durch den Ansatz der Flügel sofort als die Siegesgöttin zu erkennen gab, welche auf dem Postament gestanden hatte. Die Figur mißt vom Hals bis zur Fußspitze 1.74. Das Gewand, welches die linke Brust freiläßt, fällt über den Gurt in kurzen Falten nieder. Dem Unterkörper schmiegt sich der Stoff so eng an, daß die schönen Formen in voller Klarheit hervortreten. Nach hinten bauscht sich das Gewand in weitem Bogen. Kopf und Arme sind noch nicht gefunden. Man erkannte in diesem Funde das Werk, das Pausanias in seiner Beschreibung der Denkmäler von Olympia bespricht; es ist das erste urkundlich bezeugte Bildwerk eines griechischen Meisters des funften Jahrhunderts v. Chr. (In unserer Notiz von voriger Woche war hinter dem Worte „Standbild" der Zusatz „der Nike" durch ein Versehen ausgefallen.) An dem Fundorte der Nike kamen ferner mehrere dreiseitige Marmorblocke zum Vorschein, die offenbar zu demselben Postamente gehört haben. Sie trugen Inschriften, die sich ebenfalls auf die Geschichte der Messenier beziehen. Ein kolossaler männlicher Torso lag unter der Nike, an der Rückseite fast unbearbeitet, ist also wahrscheinlich auch vom Giebel. Unter ihm ruht wieder ein Koloß, der noch der Erlösung harrt. Am 22. fand sich vor der Ostfront der untere Theil einer liegenden Figur, einer der beiden Flußgötter, welche Pausanias nennt. Er ist kaum über Lebensgröße und von vorzüglicher Arbeit. Neben ihm kam an demselben Abend ein männlicher Torso und an der Südwest-Ecke ein weiblicher, das erste Zeugniß von den noch erhaltenen Standbildern des Westgiebels, zum Vorschein. Soweit der wesentliche Inhalt des letzten Berichts. Durch ein Telegramm vom 1. Januar wird die Auffindung des einen Wagenlenkers und eines männlichen Torso gemeldet; endlich auch die glückliche Vervollständigung des Flußgottes, indem der Oberleib und der ganz unversehrte Kopf zu Tage gekommen sind. Photographien und Abgüsse werden möglichst bald an die Direktion eingesendet werden.

Konkurrenzen.

Für das Kriegerdenkmal der Provinz Hannover werden jetzt die Konkurrenz-Bedingungen bekannt gemacht. Es sind, wie bereits früher gemeldet, die Herstellungskosten für das Denkmal auf die Summe von 100,000 Mark normirt, und diese Summe muß für die Arbeiten der konkurrirenden Kunstler maßgebend sein. Die Entwürfe sind bis zum

15. Mai 1876 in Hannover einzuliefern. Zwei Prämien von 2000 und 1000 Mark kommen für die beiden relativ besten Entwürfe zur Vertheilung. Diese preisgekrönten Entwürfe gehen in das Eigenthum des Komité's über, doch braucht keiner derselben zur Ausführung zu gelangen. Zu Preisrichtern sind ernannt: Münzmedailleur Brehmer, Baurath Hase, Professor Fr. Kaulbach, Baurath Köhler und Stadtdirektor Rasch in Hannover.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** In der Ausstellung von Bismeyer und Kraus befand sich jüngst ein ausgezeichnetes Gemälde von Adolf Seel, welches die allseitige Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Es stellte einen arabischen Hof in Kairo mit einigen Figuren und Maulthieren dar, und war ebenso lobenswerth in der malerischen Gesammtwirkung wie in der feinen Durchführung der Einzelheiten. Das interessante Motiv gewann in der geistreichen Behandlung Seel's eine Anziehungskraft, die Jeden fesselte, und die gelungene Charakterisirung der Staffage steigerte den Werth des Ganzen. Ein kleines Schlachtenbild von Emil Hünten war von überraschender Lebendigkeit und großer Wahrheit des Tons. Es zeigte die Eroberung eines französischen Geschützes durch preußische Infanterie und Jäger bei Beaumont. In wildem Ansturm nahen sich die Tapfern dem abfahrenden Geschütz, dessen Pferde sie niederschießen, während sich die Bedeckung zur Wehre setzt. Der Hergang war mit außerordentlicher Gewandtheit dargestellt, und die treffliche Behandlung der Landschaft gereichte dem Künstler noch zur besondern Ehre. Eine Parforcejagd von Anton Becker bekundete ein schönes Talent für naturalistische Wiedergabe der Natur und wußte Antheil zu erregen, während eine italienische Fruchthändlerin von Adolf Graß trotz der sichtlich darauf verwandten Mühe durchaus kalt ließ. Eine stilvoll komponirte Landschaft desselben Malers hatte kein glücklicheres Loos. Der „Abend in Holland" und ein kleineres Thierstück von A. Burnier bewiesen auf's neue die bekannten Eigenschaften dieses Meisters: eine glänzende Lichtwirkung und überzeugende Wahrheit der Stimmung bei allzu flüchtiger Ausführung im Einzelnen. Die einfachen Landschaften von G. Oeder muthen stets durch echt künstlerische Behandlungsweise und eine sinnige Auffassung der Natur an und bewiesen das ernste Streben des begabten Künstlers. Recht lobenswerth erschien ein Damenporträt von Müller von Bonn, dem sich ein kleines Bildniß von Karl Sohn vortheilhaft anschloß. — Bei Ed. Schulte fanden wir ebenfalls mehrere gute Porträts von Otto Rethel, A. Siegert und besonders ein großes Kniestück von E. Bertling, wohingegen Julius Geertz und H. Ewers gänzlich verfehlte Arbeiten auf diesem Felde geliefert hatten. Ein Genrebild von J. Scheurenberg, eine Dame, die lesend durch einen Wald geht, wollte uns auch nicht in gleicher Weise zusagen, wie die letzten Bilder dieses Künstlers. Es entbehrte einigermaßen der Frische und vermochte weder durch Auffassung noch Behandlung dem Beschauer ein Interesse für den einfachen Gegenstand abzugewinnen. Andreas Achenbach glänzte dagegen in einem Motiv von Antwerpen wieder im vollen Licht seiner eminenten Befähigung, die sich in Darstellung der verschiedenartigsten Stimmungen und Gegenden gleich bewandert erweist, so daß uns jedes neue Bild mit neuer Bewunderung erfüllt. Eine kleine Landschaft von A. Rassmussen erschien ebenfalls recht lobenswerth, und von den sonstigen neuen Bildern haben wir noch ein Thierstück von Fritz Lange mit Anerkennung namhaft zu machen.

Vermischte Nachrichten.

„**Die Mauernbrecher von Nürnberg**". Unter diesem Titel veröffentlicht H. Allmers über den von uns wiederholt in gleichem Sinne besprochenen Gegenstand nachfolgenden Artikel: „Wenn ehrwürdige und bedeutsame Baudenkmale der Vergangenheit endlich den ewig nagenden Witterungseinflüssen zum Opfer wurden, oder in dunklen Zeiten durch Barbarenhand zu Grunde gingen, oder auch erst in unsern Tagen dringenden und zwingenden Verhältnissen weichen mußten, so mag uns immerhin tiefe Wehmuth erfüllen, wenn wir die Stätte betrachten, wo sie einst das Herz erfreuten oder erhoben durch Schönheit und Größe. Aber wir fügen uns in's Unabwendbare, weil die Vernunft uns sagt, daß es wohl so kommen mußte. — Wenn aber Werke, die einst der Stolz und Ruhm der Väter, zugleich wichtige, ja einzige Kulturdenkmale, dazu ein herrlicher Schmuck ihrer Stadt und endlich durch ihre Festigkeit und malerische Schönheit das bewundernde Entzücken von Tausenden sind, — wenn solche Werke von den Nachkommen ihrer Erbauer noch in unsern verständnißvollen Tagen, gänzlich ohne Noth, sondern eigentlich nur aus bloßer Modernisirungssucht vernichtet werden, so darf man solches nur als eine schmachvolle Frevelthat bezeichnen. Und eine solche begeht jetzt Nürnberg, indem es seinen herrlichsten Schmuck, ein wahres Unicum altdeutscher Befestigungskunst, seine alten malerischen Stadtmauern niederzureißen im Begriffe ist. — Zwar scheint man ein gewisses Schamgefühl dabei nicht ganz unterdrücken zu können, denn man schiebt allerlei Gründe vor, sich zu rechtfertigen, aber die Triebfedern lassen sich nicht so leicht verdecken, und diese sind einerseits das unsinnige Streben, aus der alten Reichsstadt, und koste es was es wolle, eine moderne zu machen, andererseits und etwas versteckter die Spekulation auf Bauplätze, mit andern Worten das Geldmachen. Daß aber die beklagenswerthe Zerstörung der Ringmauer nicht nothwendig ist, liegt klar zu Tage. Wird die Stadt dadurch beengt? Wird Wohnungsnoth hervorgerufen? — Ganz und gar nicht; draußen ist Raum für sie, sich auszubreiten, so weit sie will, was ja auch fort und fort stattfindet. Wird der Verkehr zwischen draußen und drinnen durch sie gehindert? — Ebenfalls nicht und wäre es der Fall, brauchte man ja nur noch ein paar Thore mehr anzulegen. Oder fordern Gesundheitsrücksichten gebieterisch den Fall der Mauern? — Auch dieses nicht, denn so viel die Wasserversorgungs- und Abzugsanlagen 2c. auch zu wünschen übrig lassen, Nürnberg gehört trotzdem zu den gesünderen Städten des deutschen Binnenlandes. Und sollte nun auch der leere Graben etwas Versumpfung und schlechte Luft erzeugen, so genügt eine entsprechende Kanalröhre und eine mäßige Dampfpumpe, um Beides zu beseitigen. Wehren sie endlich dem Zutritt von Luft und Licht? Und auch dieser Grund erweist sich nichtig, wie sehr man ihn hervorhebt! Von allen alten Städten gleicher Größe hat Nürnberg durchweg die hellsten und breitesten Straßen, denen die nur 15—18 Fuß hohe Stadtmauern wahrlich nicht im Stande sind, Luft und Sonne zu rauben, was indessen dafür erstehende drei Mal höhere Häuser und moderne Miethkasernen in ganz anderem Maße thun würden. Genug, nichts erweist sich begründet, nichts ist stichhaltig, um das beklagenswerthe Treiben der Nürnberger Stadtbehörde zu rechtfertigen. Vollends beklagenswerth aber wäre erst die Umwandlung des ehrwürdigen Nürnbergs in eine moderne Stadt. Noch dürfen seine Bürger mit Stolz auf ihre Vaterstadt blicken, denn einzig steht sie da im deutschen Reiche. Modernisirt würde sie sein wie hundert andere; ihr hoher Reiz, ihre mächtige Anziehungskraft wären dahin. Etwas Aehnliches erlebten wir jüngst in Norddeutschland. Was mußten sich die Lüneburger und mit Recht nicht alles sagen lassen, als sie ihr sogenanntes Rathssilber, jenen Schatz alter Prachtgefäße verkauften. Nobel war es auch nicht von ihnen, denn nothwendig war es nicht. Und doch sollten die Sachen ja nicht eingeschmolzen, nicht wie Nürnbergs Mauern zerstört werden, sondern gerade durch ihren Verkauf an den Staat und ihre Aufstellung im Gewerbemuseum zu Berlin wurden jene Prachtarbeiten deutscher Goldschmiedekunst nun erst Allen zur Freude und zum Nutzen zugänglich. Nichts desto weniger wurde dieser Verkauf von der öffentlichen Meinung streng gerichtet. Daß aber in Nürnbergs stolzer Mauerkrone, selbst zum Theil noch ein Zeugniß von Albrecht Dürer's umfassendem Geiste, nicht nur jene Stadt, sondern auch das Vaterland ein herrliches Baudenkmal einziger Art besitzt, ist eine längst ausgemachte Thatsache und eben darum darf Deutschland dessen Erhaltung auch geradezu fordern. Hierzu hat es nicht nur das moralische Recht, sondern sogar die Pflicht. — König Ludwig von Bayern hat nach langem Widerstreben dem Drängen endlich nachgegeben und den Abbruch der Mauern gestattet. Der Kaiser und Kronprinz des deutschen Reichs, Nürnbergs angestammte Burggrafen, haben, wie verlautet, vergebens ihre Bitten dagegen erhoben, auch in der Presse ließen sich berechtigte und geachtete Stimmen leider ohne Erfolg vernehmen. —

So werde denn noch ein Letztes versucht! Alle Gebildeten im Vaterlande, namentlich alle Freunde und Pfleger deutscher Kulturgeschichte seien hiemit dringend aufgefordert, wie und wo sie können, dabei mitzuhelfen; die gesammte deutsche Presse, die betreffenden Vereine, die Akademien, die Universitäten, vor allen aber der deutsche Reichstag — sie Alle mögen noch einmal ihr ganzes Gewicht einlegen, einen Verlust zu verhüten, eine Schmach abzuwenden und eine Frevelthat am Vaterlande zu verhindern, die zum Himmel schreit. Noch ist es eben Zeit, um die schönsten und wichtigsten Bautheile zu retten; binnen Kurzem wird es auch damit zu spät sein, denn täglich schreitet das traurige Werk weiter fort. Und sollte das deutsche Reich selbst Opfer bringen müssen, sollte es sogar gezwungen sein, den entarteten Nachkommen das herrliche Werk ihrer Väter abzukaufen — erhalten muß es dem Vaterlande bleiben." (Wes. Zeitg.)

Die Berliner National-Galerie. Wir haben unseren Lesern von Zeit zu Zeit Mittheilungen über den Stand der Arbeiten gemacht, welche zur Fertigstellung des, nach seiner Inschrift „Der deutschen Kunst" gewidmeten neuesten Berliner Museums vorgenommen werden. Neuerdings sind diese, eine Zeit lang allerdings sehr lässig betriebenen, Arbeiten so rüstig gefördert und der Vollendung so weit entgegengeführt worden, daß nachstehende gedrängte Uebersicht über den Stand derselben, welche wir dem Berl. Tagebl. entnehmen, sehr wohl geeignet sein dürfte, unseren Lesern ein klares Bild über das Innere des Bauwerks zu geben: „Das Treppenhaus, in das wir unmittelbar vom Mittelportal unter der prachtvollen, auf acht granitenen polirten Säulen ruhenden Einfahrt eintreten, ist vollständig fertig hergerichtet und macht durch seine in edlen Maßen gehaltene Eintheilung einen bei aller vornehmen Großartigkeit recht wohligen, freundlichen Eindruck. Auf kräftigen Marmorsäulen ruht die Decke, deren schöne Kassettirung in Zink ausgeführt ist. Die Wände sind mit hellbraunrothem, matt glänzend polirtem Stucco bekleidet. Steigen wir die breite, sanft in die Höhe gehende Treppe hinan, so fällt unser Blick auf einen außerordentlich figurenreichen Fries, der von Armin's des Cheruskerfürsten Befreiungsthat beginnend und mit der sieggekrönten Germania vom Jahre 1870/71 endend, den Entwickelungsgang deutscher Kunst und deutscher Art in den bedeutungsvollsten Momenten veranschaulichen soll. An Karl's des Großen, an der Ottone und Heinriche Epochen vorbei, gleitet unser Auge hinüber zu den Hohenstaufen und weiter zu den mittelalterlichen Bildnern der großen deutschen Münster und Dome. Die glänzende Zeit des deutschen Minnegesanges wird in jenem Sängerfeste auf der Wartburg dargestellt. Nicht weit davon sind die markigen Köpfe der Reformatoren zu einer kraftvollen Gruppe vereinigt. Wie um Martin Luther die Vorkämpfer der deutschen Geistesfreiheit, so schaaren sich um Albrecht Dürer die unsterblichen Namen Peter Vischer, Veit Stoß, Beham, sowie ihre Kunstgenossen und Jünger. Zwischen beiden haben die Humanisten, Ulrich von Hutten voran, Platz gefunden. Immer zahlreicher tritt die vorwärts drängende Schaar vor unser Auge. Die Kunstepoche Weimars, die Wiederbelebung der Antike durch Winckelmann, Carstens stellt sich uns körperlich dar. Die vielfachen Richtungen der modernen deutschen Bau- und Bildhauerkunst, der Architektur, bis in unsere jüngste Zeit hinein, sie alle sind in ihren ruhmvollsten Vertretern hier charakterisirt. Die Ausführung dieses künstlerischen Problems muß als eine allseitig gelungene bezeichnet werden, indessen dürfen wir ohne Scheu jene oben genannten Gruppen als besonders hervorragende Episoden aus dieser Epoche deutscher Kunst bezeichnen. — Die gesammten Räume des Erdgeschosses sind bis auf einzelne Theile des Fußbodens, der mit Thonfliesen überkleidet wird, vollendet. Hie und da ist man bereits mit der Aufstellung der Bildwerke — denn lediglich für die plastische Kunst sind diese unteren Räume bestimmt — beschäftigt. Die Ausstattung ist prächtig, doch nirgends überladen. Eingangs- und Mittelsaal sind in Stucco gehalten, während die Seitenkabinette fast durchgängig mit einer matt dunkelbraun rothen Tapete bespannt sind. — Das Hauptgeschoß zerfällt in zwei Raumgruppen, deren eine die drei Oberlichtsäle enthält, während die andere aus den seitwärts gelegenen Kabinetten besteht. Die gewaltigen Wandflächen der Oberlichtsäle, die an Pracht, Lichtfülle und Ausdehnung ihres Gleichen in den europäischen Museen suchen, sind zur Aufnahme der berühmten Kartons von Cornelius bestimmt, außerdem noch mit Gemälden von Bendemann und der Darstellung der Prometheussage von Jansen geschmückt. Der dritte Oberlichtsaal ist ein mit einer Kuppel abschließendes Achteck. Die Kuppel enthält eine auf Goldgrund gemalte allegorische Darstellung, während in den Ecken acht weibliche Genien angebracht sind. Diese Figuren sind sowohl an ihren Gewändern als auch an den nackten Körpertheilen bemalt. Allerdings sind die Farben in einer bis zur Verschämtheit reichenden Mattigkeit abgetönt. Bis auf einige noch unparkettirte Theile des Fußbodens ist auch dieses Hauptgeschoß als vollendet anzusehen. Die oberste Etage, welche naturgemäß nur Seitenkabinette haben kann, weil die drei Oberlichtsäle durch die zweite und oberste Etage hindurchgehen, ist schon seit längerer Zeit für die Aufnahme der Kunstwerke vorbereitet. Die Räume sind hell, aber sehr schmal und zum Theil von recht unansehnlichen winzigen Verhältnissen. Ein großer Theil der zur Wagner'schen Sammlung gehörigen modernen Bilder dürfte hierselbst Unterkunft finden. Außerdem wird ein größerer Saal für Vorlesungen über Kunstgeschichte reservirt und ein anderer soll als Depot für etwaige anzukaufende Bilder dienen."

Winckelmanns-Fest in Bonn. Die Köln. Ztg. berichtet: „Am Abend des 9. December versammelte sich in den Räumen des Hotels Bellevue zu Bonn eine ansehnliche Zahl von Alterthumsfreunden aus Bonn und anderen rheinischen Städten, um nach alter schöner Sitte den Geburtstag Winckelmann's, des Altmeisters der Alterthumswissenschaft, zu feiern. Die Reihe der Festredner eröffnete Professor Dr. Stark aus Heidelberg. Derselbe behandelte drei Metall-Medaillons, die an drei verschiedenen Punkten gefunden worden sind. Das erste, aus Schwarzenacker in der bayerischen Pfalz stammend, stellt einen Adler dar, den Oberkörper eines Knaben, welcher in einer Hand den Hirtenstab trägt, umfassend und nach oben hebend. Es ist offenbar Ganymed, welcher vom Adler des Zeus geraubt wird. Das zweite Medaillon ist ein weiblicher Idealkopf mit dem Lorberkranz, welcher sich mit absoluter Sicherheit in einen bestimmten Sagenkreis nicht einreihen läßt, wahrscheinlich aber zu den allegorischen Gestalten der Jahreszeiten gehört. Auf dem dritten Medaillon sieht man die Darstellung eines Mannes, der einen Löwen erwürgt. Diese Gruppe ist umrahmt von Thiergestalten, welche sich gegenseitig bekämpfen. Im Anschlusse an diese drei Kunstwerke warf der Redner einen Rückblick auf die historische Entwickelung der Form des Medaillons. Bei den Assyriern zeigt die Rosette als Pferdeschmuck die erste Anwendung des Medaillons, die man später phalera nannte. Der von Homer beschriebene Schild Achill's beweist das Vorkommen der Rundform in der griechischen Kunst; jedoch ist dieselbe hier auf das engste beschränkt geblieben. Vom Orient beeinflußt, wandten die Etrusker sie massenhafter an, und von Etrurien kam die Vorliebe für die Rundform nach Gallien und Rom. Die eigentliche künstlerische Ausbildung des römischen Medaillons ist jedoch neben dem etruskischen Einfluß im Bereiche des Hellenismus zu suchen. Bei den Seleuciden herrschte großer Luxus in Gold- und Silber-Medaillons, und man liebte es, anstatt der erbeuteten Schilde an den Tempeln andere kostbare Schilde von Gold und Silber aufzuhängen. Dieser hellenistische Einfluß neben dem etruskischen hat in Rom die Ausbildung der Rundform veranlaßt. Diese Rund-Medaillons, phalerae genannt, fanden in Rom verschiedenartige Verwendung. Theils wurden sie der Reiterei als Auszeichnungen gegeben, theils den Hauptleuten in der Form von kleinen Metallschilden; theils brachte der Römer im Atrium die Bilder seiner Vorfahren an in der Form von Porträt-Medaillons; theils wurden bei außergewöhnlichen Gelegenheiten große Schilde gestiftet. Außerdem entwickelte die Münze sich in späterer Zeit zum Medaillon. — Herr Direktor Dr. Kortegarn aus Bonn sprach über den „Schleifer von Florenz" mit besonderer Berücksichtigung der so eben erschienenen Abhandlung des Professors Kinkel in Zürich, welcher die Statue dem Guiglielmo della Porta, dem bedeutendsten Schüler Michelangelo's, zuschreibt. Redner widerlegte im Einzelnen die Ansicht, daß die Statue nicht antik sei, hob jedoch die Bedeutung der Kinkel'schen Ausführungen hervor, namentlich was die noch bestehende Ungewißheit über den Ursprung des Schleifers betrifft. — Herr H. Garthe

aus Köln lenkte die Aufmerksamkeit auf eine vor dem Weierthore gefundene Goldmünze des Silvanus, der im Jahre 355 in Köln zur Kaiserwürde gelangte und nach einer Regierung von 28 Tagen von seinen eigenen Soldaten ermordet wurde. Diese Münze, ein Unicum, auf welcher Silvanus als episcopus bezeichnet wird, gab dem Redner Veranlassung zu einem längeren Exkurse über die älteste Kirchengewichte der Stadt Köln. Professor Bergk aus Bonn behandelte eine zu Welm an der Mosel beim Bau der neuen Eisenbahn gefundene Marmorstatuette, welche, anstatt in das zu gründende Provinzial-Museum aufgenommen zu werden, ihren Weg nach Berlin nehmen wird. Es ist eine jugendliche Männergestalt von zarten, anmuthigen Formen, Bruchstück einer Gruppe, die wahrscheinlich eine Scene aus dem bakchischen Kreise darstellt und als Kopie eines griechischen Originals aus guter Zeit anzusehen ist. Dr. Jos. Kamp aus Köln brachte einen weiteren Beleg für die Annahme, daß die Römer die Töpferstempel vielfach mit losen Typen zusammengesetzt haben und somit der Erfindung der Buchdruckerkunst sehr nahe gewesen sind, durch den Nachweis zweier „Druckfehler" auf zwei Töpferstempeln, die vor einigen Jahren auf der Alteburg bei Köln gefunden worden sind. Zum Schlusse zeigte Professor Schaaffhausen in Bonn verschiedene Arten von Bleihämmern vor, einen in München-Gladbach gefundenen Menschenschädel, welcher einst als Trinkschale benutzt wurde, und vollkommen erhaltenes Haar eines Germanen aus der Römerzeit. — Ein gemeinschaftliches Mahl hielt die Festgenossen bis zur späten Stunde vereinigt. Das reich ausgestattete Festprogramm, welches der Vorstand des Vereins von Alterthumsfreunden zum Geburtstage Winckelmann's herausgegeben hat, behandelt die mittelalterliche Kunst in Soest, von Joseph Aldenkirchen, Rektor in Viersen."

△ **Münchener Glasmalerei.** Kürzlich war in der kgl. Hofglasmalerei von F. X. Zettler ein größeres Glasgemälde ausgestellt, das, für ein Bankgebäude in Barmen bestimmt, die wechselseitigen Beziehungen von Kapital, Gewerbe und Handel in allegorischen Figuren zur Anschauung bringt. Die figürliche Komposition ist ein Werk des tüchtigen Historienmalers Xav. Barth; den architektonischen und ornamentalen Theil entwarf der Inspektor der Anstalt, Architekt Hofmann. Die Ausführung war eine nach allen Seiten lobenswerthe. Aus der Zettler'schen Anstalt gingen kürzlich auch die Glasgemälde für den Repräsentations-Saal der Bürgermeister im Rathhause hervor, wozu Rudolf Seitz die figürliche und der Baumeister des Rathhauses, Architekt Hauberisser, die ornamentale Komposition geliefert. Und jetzt ist man ebendort mit der Ausführung von Glasgemälden für den Lesesaal des Rathhauses beschäftigt. Rudolf Seitz hat hier in witziger und geistvoller Weise die mit einander im Kampfe liegenden Zeitungsorgane der verschiedenen politischen Parteien dargestellt.

Professor Sußmann-Hellborn erhielt den Auftrag, ein Standbild Friedrich's des Großen zu schaffen, das auf einem Platze der schlesischen Stadt Brieg, zum Andenken an die Schlacht bei Mollwitz, seine Aufstellung finden soll. Die nöthigen Mittel zur Ausführung des Werkes sind gesichert, und von Seiten des deutschen Kaisers ist auch die zum Guß erforderliche Bronze (eroberte Geschütze aus dem letzten Kriege) bereitwilligst als Spende zugesagt worden.

Zeitschriften.

Journal des beaux-arts. No. 24.

Concours de gravure à l'eau-forte, ouvert par le journal des beaux-arts en 1876. — Le petit Brunin. — Exposition-tombola pour les victimes de Wommelghem — Un chemin de croix. — Le sculpteur Barye, von H. Jouin. — Exposition du Künstlerhaus à Vienne.

Christliches Kunstblatt. No. 12.

Die St. Paulskirche der arabischen Protestanten in Jerusalem. (Mit Abbild.) — Das Rietschel-Museum in Dresden. (Schluss.) von E. Engelhardt. — Vom christlichen Kunstverein in Stuttgart.

The Academy. No. 191.

The orphan of Pimlico and other sketches, fragments and drawings by W. M. Thackeray, von Ph. Burty. — The singing galleries of Luca della Robbia and Donatello, von C. W. Heath Wilson. — Archaeological items from Rome, von C. J. Hemans. — Art sales.

L'Art. No. 1.

La Villa Barbaro. (Forts.), von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.). Une vie bien remplie, von H. Perrier. (Mit Portrait). — 1807, le Meissonier de M. T. Stewart, von R. Ballu. (Mit Abbild.) — La sainte chapelle de Paris, von Ch. Desmaze. — Les écoles d'art en Angleterre: discours de M. Gladstone et du prince Léopold, von T. Chasrel. — Exposition des oeuvres de Barye, von E. Véron. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. Heft 1.

Kirchliche Kunst, von J. Falke. — Griechische Vasenbemalung; Ornament eines gothischen Abendmahlskelchs in der Tarnower Kathedrale; geschnitzte Thürfüllung aus den Loggien des Vaticans in Rom; Pilasterkapital mit Aufsatz vom Triumphbogen im Chor von Sta. Maria de'Miracoli in Venedig; Stoffmuster von einem Antependium in Sto. Spirito in Florenz. — Moderne Entwürfe: Bettstelle; Consoletisch; Bücherschrank im Stile Louis XVI.; Schmuckkästchen; Punsch-Bowle in Silber; gemaltes Glas-Fenster; Plafond für ein Rauchzimmer; Albumdecke; Grabgitter.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang. | Nr. 15.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

21. Januar | 1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ein neues Bild von Gabriel Max.

Prag, 25. December 1875.

In dem Ausstellungslokal der Lehmann'schen Kunsthandlung ist ein neues Bild von Gabriel Max zu sehen, der in der letzten Zeit seine Landsleute mehrfach durch Wunderlichkeiten überrascht hat, diesmal aber in der Heimat mit einem Werke auftritt, das auf seiner vollen künstlerischen Höhe steht: Christus erweckt eine Todte. Ein dunkles Gewölbe bildet die Scene, die Todte liegt auf dem Lager hingestreckt, ein großes weißes Leichentuch ist zurückgeworfen und bildet hinter und über ihrem Oberkörper eine helle Fläche, ein Kranz von Rosen liegt auf ihren Füßen. Christus sitzt, dunkel gekleidet, auf dem Lager, seine Rechte hängt lässig herab, mit der Linken hält er die rechte Hand des Mädchens warm umschlossen. Diese beiden Figuren machen allein das Bild aus.

Die Erweckung von Jairi Töchterlein ist ein Gegenstand, den moderne Realisten mehrmals gewählt haben, wenn sie sich an biblische Gegenstände wagten, so Gustav Richter in einem bekannten prächtigen Bilde und Eduard von Gebhardt in jenem empfindungsvollen kleinen Gemälde, welches die Zeitschrift im siebenten Jahrgange in einer Radirung mitgetheilt hat. Max hat auf den ganzen Apparat verzichtet, den Gebhardt verwendete: das Krankenzimmer, den Schemel mit Arzeneien am Bett, das Körperchen im Sterbekleide, durch keine Decke verhüllt, ganz starr, während das Gesicht auflebt und die Augen öffnet, die zuschauenden Apostel, deren Züge uns sagen, daß etwas ganz Außerordentliches und Wunderbares geschieht, die Familie an der Thür, noch im Schmerz und schon einem ungeahnten Ereigniß gegenüber. Dem Allen ist Max aus dem Wege gegangen, selbst den Namen „Jairi Töchterlein" hat er nicht genannt. Freilich hat er damit auch nicht erreicht, daß der Beschauer wirklich erblickt, was er ihm darstellen wollte. Das konnte Gebhardt in seiner treuen Hingabe an die Erzählung, in seiner schlichten Innigkeit annähernd erreichen. Im Uebrigen wird man vor diesem Bilde mehrfach an Gebhardt's Bestrebungen erinnert; namentlich scheint der Christus ganz zu den Gestalten zu gehören, die uns bei Gebhardt entgegentreten, freilich mehr zu jener Gattung von Charakteren, aus denen Gebhardt seine Apostel wählt, während er seinen Christus in weit höherem Grade dem idealen Typus zu nähern pflegt, als es Max hier gethan hat. Ein mythischer Stoff kann nur mythisch behandelt werden, ein realistischer Versuch wie dieser führt in der Kunst ebenso in eine Sackgasse wie die rationalistische Kritik in der Theologie. Aber einmal die Thatsache zugegeben, daß man in dem Bilde das nicht erblickt, was der Maler darstellen wollte, ist es warmer Anerkennung und Bewunderung werth.

Der Prophet aus dem Volke sitzt in tiefster Ergriffenheit auf dem Lager einer Todtkranken, ihr Auge will brechen, Tod und Leben kämpfen den Entscheidungskampf, er faßt ihre Hand mit solcher Kraft und Wärme, als ob er das Leben selber festhalten wollte. Diese rein menschliche Situation kommt ergreifend, ja großartig zum Ausdruck; die Innigkeit und Schlichtheit der Situation, die sich im Ausdruck des Mädchens bis zum Rührenden steigern, sind fern von allem Gesuchten oder Süßlichen, wirken ganz ruhig und rein. Echte Meister-

schaft der Behandlung zeigt sich in jedem Zuge, selbst in der Fliege auf dem Arme des Mädchens, die keineswegs indiskret und störend wirkt; die Farbe ist kräftig, harmonisch gestimmt, trefflich abgewogen; nur ein einziger Ton könnte etwas modificirt sein, das unbestimmbare Rosa des Unterkleides, welches das Mädchen trägt.

A. W.

Michelangelo in Haft.

J. P. R. In diesen Tagen ist in Rom das erste Heft einer neuen Zeitschrift veröffentlicht worden, welche schon in Rücksicht auf ihr Programm allgemeines Interesse verdient. Bekanntlich ist durch die Aufhebung zahlreicher Klöster in Rom eine Unzahl archivalischen Materials dem Staate in die Hände gefallen, und dieses hat seine allerdings noch nicht vollendete Aufstellung in dem Parlamentsgebäude nahe gelegenen Lokalen gefunden. Die neue Zeitschrift, welche den Titel gewählt hat: Archivio storico artistico archeologico e letterario della città e provincia di Roma und jährlich mindestens 24 Druckbogen auszugeben verspricht, hat sich zur vornehmsten Aufgabe gestellt, die Schätze des neuen Staatsarchives, sofern dieselben in den auf dem Titel angegebenen Wissensgebieten von allgemeinem Interesse sind, zu publiciren. Sehr zeitgemäß ist zum Gegenstande des ersten Artikels der Aufenthalt Michelangelo's in Rom gewählt; denn jetzt nach der Feier des Centenariums des Meisters sind Leben und Werke desselben ein Thema, das in allen mit Kunst sich beschäftigenden Zeitschriften auf das lebhafteste erörtert wird. Es wird uns hier eine den Biographen unbekannt gebliebene Anekdote erzählt, die darum von Interesse ist, weil sie einmal beweist, wie sehr das Zeitalter der kirchlichen Restauration der Zeit des humanistischen Glanzes und der klassischen Renaissancebewegung entfremdet war, und dann weil sie ein neuer Beleg ist für den fast abstoßend zu nennenden Ton, in dem der große florentiner Bildhauer sich im Verkehr zu geben beliebte. Die Geschichte ist in den Memoiren des Bildhauers Flaminius Vacca, niedergeschrieben im Jahr 1594, folgendermaßen erzählt: „Zur Zeit Paul's des Vierten (Michelangelo war also wenigstens achtzigjährig) wurde bei S. Vitale in der Vigna des Herrn Oratio Muti ein Schatz gefunden, bestehend in einer großen Anzahl von Goldmedaillen und werthvollen Edelsteinen. Der Finder, ein jenem untergebener Vignerole, machte sich davon. Genannter Herr Oratio ging nach seiner Vigna und da er den Vignerolen nicht fand, durchsuchte er seine Vigna und fand die Stelle, wo der Schatz war ausgegraben worden, fand auch da einige Kupfergefäße und zerbrochene Kessel. In der Erde herumsuchend fand er noch Goldmedaillen und weil ihm nun der Betrug klar war, avisirte er alle Banquiers und Goldarbeiter in Rom: man möchte, so man einen mit Goldmünzen oder Edelsteinen anträfe, ihn dem Gericht in die Hände geben. Nun traf es sich, daß in jener Zeit Michelangelo Buonarroti einen ihm Untergebenen Namens Urbino ausschickte, einige Geldstücke zu wechseln, die dazumal nicht mehr in Gebrauch waren. Der Banquier war betroffen, und da er den Vorfall im Gedächtniß hatte, traf er Anstalten, daß der Mann sofort in's Gefängniß gebracht wurde. Als man diesen ausfrug, erklärte er, jene Münzen habe er von Michelangelo erhalten. Da befahl der Richter, Michelangelo solle festgenommen werden, und das geschah. Als man seiner habhaft geworden war, frug man ihn aus. Zuerst stellte man die Frage an ihn, wie er heiße. Er gab zur Antwort: Mir ist gesagt worden, daß man mich Michelangelo von den Buonarroti nennt. Aus welchem Lande seid ihr? Die Leute sagen, ich sei ein Florentiner. Kennt ihr die Familie Muti (= stumm)? Wie wollt ihr denn, daß ich die Muti kenne, wenn ich nicht einmal diejenigen kenne, die sprechen können? Unterdessen hatten einige Kardinäle die Geschichte erfahren und schickten sofort einige vornehme Männer zum Richter, er solle ihn freigeben. Da führte man ihn in sein Haus zurück. Urbino blieb noch einige Tage im Gefängniß, bis Herr Oratio Muti Nachricht erhielt, der Vignerole sei in Venedig gesehen worden. Der unglückliche Edelmann ging nach Venedig und fand, daß der Vignerole die Edelsteine und Medaillen der Signorie gegeben, und daß diese ihn zum Bürger mit einer guten Einnahme gemacht hatte. Herr Oratio beklagte sich bei der Signorie, erreichte aber weiter nichts, als daß ihm so viel erstattet wurde, als die Hinreise und die Rückreise nach Rom betragen konnte. Wenn diese Geschichte nicht von Alterthümern handelt, so lasse man sie für einen Zwischenfall gelten. Man mag sich aber wohl wundern, welch' üblen Streich der Zufall dem unglücklichen Michelangelo am Ende seines Lebens gespielt hat."

Kunstliteratur.

The Bayeux Tapestry reproduced in autotype plates with historic notes by Frank Rede Fowke. London, published by the Arundel Society, 1875.

Dieser schätzenswerthe Beitrag zur Kunstarchäologie gehört zu einer Reihenfolge von Büchern, die auf Kosten der englischen Regierung „under the Sanction of the Science and Art department of the Committee of Council on Education" — herausgegeben werden. Die sorgfältig zusammengetragene Monographie mit einer vollständigen photographischen Facsimile-Reproduktion des Teppichs von Bayeux ist eine der vielen trefflichen mit dem Museum in South Kensington

in Verbindung stehenden Unternehmungen. Diese bezwecken die Popularisirung des Kunstverständnisses durch Bücher von ebenso hoher literarischer wie kritischer Bedeutung, deren Herstellungskosten jedoch zu groß sind, als daß sie ohne eine Subvention von Seiten des Staats zu Markt gebracht werden könnten.

Wie hinlänglich bekannt, bilden die Teppiche von Bayeux eine historische Merkwürdigkeit von besonderem Werthe, insofern sie eine der tiefgreifendsten Begebenheiten der europäischen Geschichte, die Eroberung des sächsischen England durch die Normannen unter Herzog Wilhelm von der Normandie im Jahre 1066 illustriren. Noch roh und ungelenk in den Formen und von Naturwahrheit weit entfernt, bilden die Kompositionen, im Ganzen 72 an der Zahl, einen Streifen von 211 engl. Fuß Länge. Die dargestellten Scenen werden durch lateinische, gestickte Inschriften erklärt, von denen die folgende Auswahl in aller Kürze die handelnden Personen in dieser dramatischen Eroberung Englands, sowie die Handlung selbst andeuten möge: Hic: Willelm Dvx: inssit naves: edificare. — Hic trahvnt: naves: ad mare. — Hic: Willelm: Dvx in Magno: navigio: mare transivit — Castra — Hic Willelm: Dvx Alloqvitvr: Svis: Militibvs: vt Prepararent se: viriliter et sapienter: ad prelivm: contra: Anglorvm exercitv: — Hic Harold: Rex.: interfectvs: est — Et fvga: vertervnt Angli. Die Erzählung endet auf der 72. Scene mit der Niederlage und dem Tode des Sachsenkönigs Harold und der Schlacht bei Hastings und mit der daraus hervorgehenden Herrschaft der normännischen, mit Wilhelm dem Eroberer beginnenden Dynastie.

Es ist über die Zeit der Entstehung und die Urheberschaft dieser Teppiche viel hin und her gestritten worden, und es bleibt zweifelhaft, ob dieselben von Zeitgenossen der dargestellten Begebenheiten oder aus einer spätern Epoche herrühren. Die landläufige Tradition besagt, daß die Königin Mathilde das mühselige Werk ausgeführt habe, und unter dem Beistande ihrer Frauen eifrigst bemüht gewesen sei, die Heldenthaten des Eroberers, ihres Gemahls, mit Hülfe der Sticknadel zu verherrlichen, welche Arbeit sie einzig nur unterbrochen habe, um in den Kirchen inbrünstige Gebete für ihn und den glücklichen Ausgang seines Beginnens zum Himmel zu senden. Die Teppiche selbst haben ein wechselvolles Schicksal gehabt. Im verwichenen Jahrhundert bemerkt Ducarel, daß die Teppiche alljährlich am Johannistage in der Kathedrale von Bayeux ausgestellt würden, daß sie in ihrer Länge genau um das Schiff der Kirche paßten, und daß die Ausstellung jedes Mal acht Tage gewährt habe. Während der ersten französischen Revolution entgingen sie mit knapper Noth der Vernichtung. Im Jahre 1803 wurden sie nach Paris gebracht und im Museum Napoleon ausgestellt. Im Jahre 1816 schickte die antiquarische Gesellschaft in London einen sehr gewissenhaften Künstler, Charles Stothard, mit dem Auftrage nach Bayeux, die Teppiche abzuzeichnen, und im Verlauf von zwei Jahren kam alsdann die beste Kopie zu Stande, die seitdem gemacht worden. Sie ist im fünften Bande der „Vetusta monumenta" zu finden. Leider hatte der Künstler seine Frau mit nach Bayeux genommen, die im Uebermaß ihrer Begeisterung ein Stückchen des Teppichs abschnitt, das sie mit nach Haus brachte. Das South Kensington-Museum jedoch, besorgt um die Erhaltung des guten Rufs der englischen Nation bezüglich deren Rechtschaffenheit, erstand in einer öffentlichen Versteigerung im Jahre 1864 diese kostbare Reliquie, um sie an die rechtmäßigen Kustoden der Bayeuxer Teppiche wieder zurückzugeben. Eine Gefährdung jüngern Datums wird folgendermaßen erzählt: Im Jahre 1871 kamen die Preußen der Stadt Bayeux so nahe, daß die betreffenden Behörden ernstliche Beunruhigung wegen der Sicherheit ihres kostbaren Schatzes verspürten. Die Teppiche wurden nun in so großer Eile aus ihren Behältern entfernt, daß viele der Glasscheiben, unter denen sie sich befanden, zerbrochen wurden. Sie wurden alsdann fest aufgerollt und in einen Zink-Cylinder, dessen Deckel man nachher verlöthete, gepackt. Was darauf erfolgte, ist einstweilen ein Geheimniß, das die Behörden noch zur Zeit bewahrt wissen wollen. Denn obschon sie die feste Zuversicht hegen, daß sie niemals wieder in eine Lage gerathen werden, die ein ähnliches Auskunftsmittel erheischen könnte, sind sie doch weise genug zu bedenken, daß man nicht wissen kann, welche Gefahr die Zukunft noch den Teppichen aufbehalten habe, weswegen sie den gegenwärtigen Moment für noch nicht geeignet erachten, das Versteck derselben kund zu geben.

Der jetzt herausgekommene kostbare Band hat den seltenen Vorzug durch „autotype Kupfer" illustrirt zu sein, die mittels Pigmentdrucks von eigens zu diesem Zweck aufgenommenen Photographien reproducirt worden sind. In Folgendem geben wir über den Hergang bei dieser Angelegenheit Bericht. Die Lords von der Kommission für das Erziehungswesen ermächtigten im Jahre 1871 den Herrn Josef Cundall, nach Bayeux zu reisen, um daselbst mit den zuständigen Behörden sich zu benehmen und die Erlaubniß einer photographischen Reproduktion der Teppiche in Naturgröße zu erwirken. Er hatte Glück mit seiner Sendung. Die Lokalbehörden gewährten in zuvorkommender Weise jede Unterstützung. Das Werk kam gleichwohl nicht ohne Schwierigkeiten zu Stande. Denn wenn auch schließlich die Kustoden die Wegnahme der zum Zwecke des Schutzes vor den Teppichen befindlichen Glasscheiben gestatteten, wodurch eine Entstellung der Photographie verhütet wurde, so wollten sie doch

durchaus nicht zugeben, daß man die Teppiche aus ihren Behältern nahm. Der Schwierigkeit, in einem kleinen Raume eine große photographische Camera handhaben zu müssen, ist es zuzuschreiben, daß die Negative zunächst nur in halber Größe des Originals gewonnen werden konnten. Von diesen wurden Transparente gemacht, denen vergrößerte Negative entnommen wurden, von welchen letzteren auch die reducirten Negative für die Illustration des vorliegenden Buches hergestellt worden sind. Hieraus ist ersichtlich, daß außer den in vorliegendem Bande veröffentlichten Tafeln noch zwei Gattungen großer Reproduktionen existiren, eine in ganzer Größe, die andere dagegen in halber Größe des Originals, die beide von der Arundel Society bezogen werden können. Die Lords von der Kommission für das Erziehungswesen haben von jeder dieser vergrößerten Gattungen der Reproduktion ein Exemplar der Stadt Bayeux überreicht, als Anerkennung der schätzenswerthen Unterstützung und freundlichen Mitwirkung von Seiten der Behörden. Ein Exemplar der Reproduktion in ganzer Größe wurde auch auf der Londoner internationalen Ausstellung von 1873 in der Royal Albert Hall ausgestellt und befindet sich jetzt in dem Architectural Court des South-Kensington-Museums.

Das gelehrte Werk schließt mit einem Anhang, der den historischen Werth der Bayeuxer Teppiche in Beziehung auf Kostümkunde, Architektur, Heraldik, Topographie, Waffen und Rüstungen, Sitten und Gewohnheiten in's rechte Licht setzt. Der Band verdient einen Platz in allen öffentlichen Bibliotheken Europa's.

J. Beavington Atkinson.

Keramic Art of Japan by Mr. Audsley and Mr. Bowes. Part first One Guinea. Liverpool published for the Subscribers by the Authors. London, Sotheran & Co. 1875.

Dies köstliche Prachtwerk ist Sr. Königl. Hoheit, dem Herzog v. Edinburgh, gewidmet, der im Verlauf seiner Reisen „der vorzüglichste Sammler und Förderer japanesischer Kunst geworden ist.“ In England herrscht seit einigen Jahren eine große Liebhaberei für diese nationale Kunst; der Import nach London war erstaunlich groß, die Preise sehr hoch. Ob indeß diese Mode sich halten wird, ist äußerst fraglich, und ein Grund für den Eintritt eines Preisniedergangs und für die Abnahme der Beliebtheit dieser Erzeugnisse dürfte wohl in der, wie es scheint, unerschöpflichen Zufuhr derselben zu finden sein. Bis zu diesem Augenblick freilich werden diese alten, auserlesenen japanesischen Muster nicht nur von Sammlern gesucht, sondern auch englische Künstler, namentlich solche, die sich mit der Dekoration beschäftigen, pflegen mit Bedacht ihren Stil nach diesen orientalischen Mustern zu modeln. Mr. Bowes, einer der oben angeführten Autoren, Präsident des Liverpooler Art-Clubs, ist seit langer Zeit als einer der bedeutendsten Sammler orientalischer Emaillen bekannt. Zu den Illustrationen werden auch das altberühmte japanische Palais in Dresden, das Museum zu Kensington und die vorzüglichsten Privatsammlungen Londons Vorlagen liefern. Das Werk beginnt mit einem einleitenden Essay über japanesische Kunst, in welchem die verschiedenen Weisen der Ornamentation beschrieben und illustrirt sind durch Photolithographien und Holzschnitte, die nach japanesischen Originalmustern von Tapeten, getriebenen Lederarbeiten, gewebten Stoffen, Blockbüchern, Originalzeichnungen angefertigt sind. Diese Illustrationen sind um so werthvoller, als die konventionellen Formen in andern Illustrationen mit den wirklichen Naturformen — Blumen, Vögeln, Thieren :c. — identificirt sind, wie sie gegenwärtig im Lande selbst angetroffen werden. Auf diese Weise wird die japanesische Kunst, ähnlich der ägyptischen, assyrischen und griechischen zurückgeführt auf originale, in den Ländern selbst heimische Typen. Das Werk wird im Ganzen 63 Kupfer enthalten, 35 derselben werden in Gold und Farben ausgeführt werden. Jedem Kupfer wird ein spezieller, beschreibender Text beigefügt, der die Eigenthümlichkeit und Größe der illustrirten Gegenstände sowie die Sammlungen angiebt, aus denen sie entlehnt wurden. Das vollständige Werk wird zwei stattliche Foliobände bilden und in sieben Lieferungen, jede zu einer Guinee, erscheinen. Das ganze Unternehmen ist was man in England „a labour of love“ nennt. Liebe zur Kunst ist das Motiv, die Kosten sind sehr hoch und der Verlust an Geld wird nicht unbeträchtlich sein.

J. Beavington Atkinson.

Gazette archéologique. Recueil de monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'art antique publié par les soins de J. de Witte, membre de l'institut, et François Lenormant, professeur d'archéologie près de la bibliothèque nationale. Paris, A. Lévy, éditeur, 1875. Bisher erschienen 92 Seiten Text und 24 Tafeln in Folio.

In dem Prospektus heben die Herausgeber hervor, daß in den bisherigen archäologischen Journalen Frankreichs die Archäologie im engern Sinne neben den prähistorischen und keltischen Alterthümern, neben Abhandlungen über Epigraphik und Philologie, schließlich über Bauten und Urkunden des Mittelalters nur eine sehr bescheidene Rolle gespielt habe. Diese auffallende Lücke auszufüllen und ausschließlich der klassischen Kunstarchäologie zu dienen, sei die neue Gazette bestimmt. Es gelte ein der Berliner archäologischen Zeitung entsprechendes Organ zu begründen, was nicht nur an und

für sich wünschenswerth, sondern auch von patriotischem Interesse sei. Doch sollen die Tafeln als Kunstwerke besser sein und in Wahl und Ausführung die unterscheidenden Merkmale französischer Werke zeigen. Die Tafeln werden daher von den besten Künstlern ausgeführt werden, entweder nach den Originalen, oder nach Zeichnungen der Schüler der école nationale des beaux-arts, die Vasenbilder in Lithochromie, die Fresken mit dem Pinsel kolorirt, alles andere radirt oder gestochen von namhaften Künstlern, von denen unter andern Flameng und Jules Jacquemart gewonnen seien. So wende sich die Gazette ebenso sehr an die Künstler wie an die Gelehrten. Den ersteren will sie Muster und Motive bieten, und es sollen keine Kunstwerke herausgegeben werden, welche blos ein gelehrtes Interesse haben. Der Text soll sich an die veröffentlichten Monumente halten, und keine ausgeführten Abhandlungen bringen. — Die hier gegebenen Versprechungen sind im Ganzen in den bisher erschienenen vier Lieferungen erfüllt. Manches Monument ist zwar veröffentlicht, dessen Werth für die Künstler zweifelhaft ist, doch können damit die Gelehrten nur zufrieden sein, für die ja auch zu sorgen ist. Jedenfalls aber ist noch in keiner archäologischen Zeitschrift eine solche Reihe vortrefflicher Abbildungen erschienen, wie hier. Sie sind genau und stilgetreu, dabei aber von wahrhaft künstlerischem Geiste erfüllt, wie wir denn auch auf den verschiedenen Platten die Namen Didier, Courtry, Artigue, Guillaumot père u. A. lesen. Diese Gazette verdiente wohl auch in Deutschland Verbreitung über den engen Kreis der Archäologen hinaus bei Künstlern und bei solchen, die sich gebildet nennen.

Der Text ist nicht immer ganz so gut wie die Abbildungen, doch soll er ja nach der Absicht der Herausgeber zurücktreten. Ausführlicher über ihn zu berichten, ist hier nicht der Ort. W. G.

Lobmeyr, L., Die Glasindustrie, ihre Geschichte, gegenwärtige Entwickelung und Statistik. In Gemeinschaft herausgegeben mit Dr. Albert Ilg und Wendelin Boeheim. Stuttgart, W. Spemann 1874. X. und 324 S. 8.

Wir wollen nicht verfehlen, auf dieses schöne Werk, dessen eingehendere Beurtheilung den gewerblichen Fachzeitschriften zukommt, auch den weiteren Leserkreis der Kunstfreunde aufmerksam zu machen. Es hat allerdings seine nächste Anregung dadurch erhalten, daß der Niederösterreichische Gewerbeverein an Lobmeyr die Aufforderung richtete, einen Bericht über „Glas" zu erstatten, und zwar mit Beziehung auf die dahin gehörigen Objekte, welche auf der Wiener Weltausstellung zur Schau gekommen sind. Lobmeyr faßte jedoch seine Aufgabe tiefer und vereinigte sich, indem er sich selbst die Darstellung der Glasindustrie der Gegenwart mit besonderer Beziehung auf die Wiener Weltausstellung vorbehielt, mit Albert Ilg, welcher die Geschichte des Glases in kunstindustrieller Hinsicht von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts übernahm, und Wendelin Boeheim, welcher sich der Ausarbeitung des statistischen Theiles unterzog. Während dieser letzte Theil des Buches sein Hauptinteresse in den Fachkreisen finden wird, bieten die beiden anderen allgemeineres Interesse und zwar für den Kunstfreund in erster Linie die geschichtliche Darstellung Albert Ilg's. Für uns war es dabei besonders eine Freude zu sehen, wie mit der gediegensten Verarbeitung des reichen Stoffes und der genauesten Einzelkenntniß eine klare Erkenntniß allgemeiner Wahrheiten Hand in Hand geht, die der ganzen Kunstwissenschaft zu Gute kommen und von einem weiten Blick Zeugniß ablegen, wie er dem gewöhnlichen Gelehrten nicht eigen ist. So wenn Ilg sich dagegen erklärt, daß die Aegypter die Erfinder des Glases gewesen wären und dieses den andern Völkern übermittelt hätten, fügt er hinzu, daß „dieselben vorliegenden Verhältnisse, wenn auch in verschiedenen Zeiten bei allen diesen Völkern, die eines so hohen Alters in der Geschichte erscheinen, zu der Entdeckung Veranlassung gegeben haben — bei jedem einzelnen auf eben dieselbe Weise, motivirt durch dieselben Bedürfnisse und aus denselben physikalischen Umständen hervorgegangen" — ein Satz, der sich auch auf anderen Kunstgebieten als Resultat ergiebt und der, entsprechend modificirt und erweitert, den Begriff der Entwicklung als einen ganz anderen kennen lehrt, als wie er jetzt in ganz äußerlicher Weise als die causal zusammenhängende und zeitlich aufeinander folgende Reihe von Abzweigungen aus einem einzigen Punkte aufgefaßt wird. Im Uebrigen verweisen wir auf das Buch selbst, das bei dem jetzt so allgemein rege gewordenen Interesse für Kunstindustrie sehr geeignet ist, in einem wichtigen Zweige derselben Aufklärung und Verständniß der Vergangenheit wie der Gegenwart zu verbreiten.

V. V.

Wegweiser für das Verständniß der Anatomie beim Zeichnen nach der Natur und der Antike, sowie für die Studirenden der Medicin bei der Präparation der Muskeln v. C. Schmidt. Tübingen 1874, Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung. 8.

Es ist wahrlich kein Mangel an gediegenen Werken über die Anatomie des Menschen; weder der Mediciner noch der Künstler kann mehr klagen, in Büchern und Atlanten nicht in vollkommenster Weise zu finden, was er für sein Studium braucht. Mit obigem Werkchen wollte der Verfasser keineswegs an die Seite der bereits vorliegenden Prachtwerke treten, die engeren Grenzen desselben sind schon durch den Titel bezeichnet; es soll

ein Wegweiser für das Verständniß der Anatomie sein, der gleichsam die Schlagworte der einzelnen Kapitel angiebt, die in den größeren Werken ausführlich behandelt sind, ein Handbüchlein sowohl für den Secirsaal als auch für den Aktzeichner. Sagen wir es kurz, daß das Werkchen mit seinen klaren korrekten Illustrationen, in seiner übersichtlichen Zusammenstellung jedem Studirenden zum praktischen Gebrauch bestens zu empfehlen ist. Insbesondere wird es den Künstlern bei Aktstudien gute Dienste leisten, da in den Zeichnungen vornehmlich das äußere Relief der menschlichen Gestalt berücksichtigt ist, und in Betreff der Myologie und Osteologie präzise Auskunft ertheilt wird. Dem topographischen Theile ist eine Tabelle über die wesentlichsten Proportionstheile der menschlichen Gestalt mit der Maßeinheit der Fingerbreite = 2 Centim. beigefügt, eine Eintheilung, die unter den vielen Arten jedenfalls eine der zweckmäßigsten ist; ferner ein Schema für die Hauptmaße des menschlichen Körpers, wobei es nur zu wünschen gewesen wäre, der Verfasser hätte auch die unteren Extremitäten mit einbezogen. Das fleißig gearbeitete Büchlein schließt mit einem Verzeichniß der Muskeln nebst Angaben von deren Ursprung und Ansatz. J. L.

Nekrologe.

∴ **Friedrich Mayer †.** Am 26. Dezember 1875 starb in München der Landschaftsmaler Friedrich Mayer nach längerer schmerzhafter Krankheit. Mayer ward im Jahre 1825 zu München geboren und von seinen Eltern zum katholischen Geistlichen bestimmt, während er seinerseits früh lebhafte Neigung zur Kunst an den Tag legte. Mit eiserner Beharrlichkeit überwand er alle Schwierigkeiten, welche ihm auf dem Wege nach seinem Ziele durch die erwähnte Meinungsverschiedenheit mit seinen Eltern erwuchsen, indem er sich den Besuch der Münchener Kunstakademie auf ganz eigenthümliche Weise möglich machte. Er erlernte nämlich Dänisch um sich durch Uebersetzungen aus dieser Sprache das Nöthige zu erwerben. Seit Jahren zählte Mayer zu den geachtetsten Landschaftsmalern der älteren Münchener Schule, der man Poesie und Schönheitsgefühl nicht absprechen kann, wenn sie auch weniger auf Effekt ausging. Mayer's Domäne war die Darstellung der erhabenen Alpenwelt. Er kannte ganz Tirol und am besten gelangen ihm Bilder, deren Motive er den Südabhängen der Tiroler Berge entnahm. Seine Arbeiten verschafften ihm einen in der Kunstwelt geachteten Namen, der es auch in ferneren Zeiten noch bleiben wird. Aber nicht weniger als seine Werke wird ihm seine Persönlichkeit in den Kreisen, in denen er sich bewegte, ein freundliches Andenken sichern. Er war ein feingebildeter Mann vom wackersten Charakter. Von seinen zahlreichen weit verbreiteten Bildern, meist Stimmungslandschaften bescheidenen Umfanges, mögen hier sein „Morgen im Oberinnthal", „Faltschauer Fall in Südtirol", „Aus dem Etschthal" und „Winter in Tirol" genannt sein.

Egron Sellif Lundgren, welcher sich namentlich als Aquarellmaler ausgezeichnet hat, ist am 23. Dec. 1875 gestorben. Er war 1815 in Stockholm geboren und Sohn eines Seiden- und Tuchhändlers daselbst, bei welchem er einige Zeit in der Lehre stand, bis er 1835 Eleve der Kunstakademie wurde und sich nach einem vierjährigen Studium in's Ausland begab. Zuerst hielt er sich in Paris, später in Rom, Spanien und England auf und machte schließlich eine Reise nach Ostindien. 1860 kehrte er nach Schweden zurück. 1861–62 besuchte er Aegypten, bereiste darauf wieder Spanien und England und begab sich 1865 nach Italien. Seit 1867 hat sich Lundgren meist in Schweden aufgehalten. Köln. Zeitg.

Sammlungen und Ausstellungen.

∴ **Deutsche Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1876.** Weit entfernt, eine Anklage gegen irgend wen erheben zu wollen, kann ich doch nicht umhin, meinem von Vielen getheilten Bedauern darüber Ausdruck zu geben, daß die Vorarbeiten für die im nächsten Sommer in München stattfindende allgemeine deutsche Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung, München ausgenommen, in ganz Bayern mit einer Lässigkeit betrieben werden, die doppelt unbegreiflich erscheint, wenn man bedenkt, mit wie tiefem Ernste diese Angelegenheit in den anderen Ländern des deutschen Reiches nicht blos, sondern auch in Deutsch-Oesterreich und der deutschen Schweiz erfaßt und in Angriff genommen wird. Wir alle wissen nur zu gut, wie gering die Erfolge Deutschlands auf der Wiener Weltausstellung zum Mindesten im Gebiete der Kunstindustrie waren. Darin muß für uns ein neuer Sporn liegen, das Versäumte insoweit nachzuholen, als es innerhalb einer so kurzen Frist, wie die dreier Jahre überhaupt möglich erscheint. Wir wissen auch recht wohl, daß Oesterreich, dem damals in den Kunstgewerben mit Frankreich die Palme gebührte, die größten Anstrengungen macht, um den wohlbegründeten Ruhm zu bewahren, und es ist uns endlich gar wohl bekannt, daß man namentlich in Norddeutschland von Seiten der Staatsregierungen, wie der einschlägigen Vereine und Genossenschaften, sowie der Industriellen die größten Anstrengungen macht, die Scharte von 1873 auszuwetzen. Es ist nicht wohl möglich zu verkennen, von welch' außerordentlichem Nutzen die bevorstehende Ausstellung für die geistige Anregung, für die Bildung des Geschmackes und die Vervollkommnung der technischen Fähigkeiten nothwendig sein muß, und wie dieser Nutzen sich keineswegs auf den Ort beschränken kann, an welchem die Ausstellung stattfindet. Je reicher diese beschickt werden wird, um so stärker wird deren Besuch sein und um so mehr wird sich jener Nutzen verbreiten. Aber selbst davon abgesehen, kann man unmöglich übersehen, daß an den materiellen Vortheilen, welche ein solches Unternehmen in seinem Gefolge hat, nicht blos München, sondern ganz Bayern Antheil haben wird, und darum das ganze Land ein Interesse daran hat, daß die Beschickung und damit der Besuch der Ausstellung möglichst stark werden. Trotz alledem und alledem aber waren die bis zum Schlusse der ursprünglichen Anmeldefrist aus Bayern eingelaufenen Anmeldungen so auffallend wenige, daß man sich genöthigt sah, diese Frist vom 31. December 1875 um volle sechs Wochen, d. h. bis zum 15. Februar 1876 zu verlängern, eine Maßregel, die einerseits im Interesse der bayerischen Theilnehmer kaum zu vermeiden war, andererseits aber ihrer wahrscheinlichen Folgen halber nichts weniger als unbedenklich erscheint. Die bayerische Presse hat zwar nicht versäumt darauf hinzuweisen, welcher Schaden dem Lande daraus erwachsen würde, wenn unsere Nachbarn in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz auf der Ausstellung so viel des Schönen und Guten bieten, daß wir ihnen den Markt zu überlassen gezwungen wären, aber ich fürchte, es wird nur verlorene Liebesmühe sein. — In einer der letzten Direktorial-Sitzungen wurde ein Beschluß gefaßt, der von so allgemeinem Interesse ist, daß ich glaube, ihn hier anführen zu sollen. Das Anmeldekomité in Dresden hatte nämlich den Antrag gestellt, in der historischen Abtheilung der Ausstellung auch die Uebergangsperiode von 1800–1850 zur Ausstellung zuzulassen. In Folge dessen wurde mit Stimmenmehrheit folgender Beschluß gefaßt: „Werke der Kunst und der Kunstindustrie aus der Periode von 1800–1850 sind in der historischen Abtheilung unserer Ausstellung zugelassen. Wenn hierbei von der Begünstigung des § 3 unseres Programmes Gebrauch gemacht werden soll, ist unsere vorherige Zustimmung für jedes einzelne Ausstellungsobjekt bedungen." (Der angezogene § übernimmt den Transport der Werke, deren Versicherung während des Transportes, dann die Versicherung gegen Feuersgefahr während der Ausstellung, ferner Aufstellung und Bewachung, Wiederverpackung und Rücktransport auf Rechnung des Unternehmens.)

Vermischte Nachrichten.

Festsitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom. Die Köln. Zeitg. berichtet aus Rom vom 11. Decbr.:

„Gestern Nachmittag fand in dem Bibliotheksaale des Instituts für archäologische Korrespondenz auf dem Kapitol eine Festsitzung zur Feier des Geburtstags Winckelmann's (9. Dec.) statt, mit welcher zugleich die Freitags-Versammlungen des neuen Studienjahrs eröffnet wurden. Eine überaus zahlreiche und gewählte Zuhörerschaft von Fremden und Einheimischen hatte sich eingefunden, u. A. bemerkten wir auch den deutschen Reichs-Gesandten von Keudell und den General-Direktor der italienischen Ausgrabungen, Herrn Fiorelli. Zuerst sprach der Senator Commendatore Rosa, welcher in den letzten Jahren die Ausgrabungen in Rom leitete, über die Topographie des römischen Forums. Er wies zunächst darauf hin, wie es erst den Forschungen Bunsen's, Canina's und Mommsen's gelungen war, die lange Zeit hindurch herrschenden Zweifel über die Lage des länglichen Forumvierecks fast gänzlich zu heben, indem sie nachwiesen, daß die Langseite des Forums die Richtung von Osten nach Westen hatte. Unter den einzelnen topographischen Fragen, welche noch nicht völlig geklärt sind, will der Redner nur die über die Lage des Comitiums und die Richtung der via sacra einer genauen Prüfung unterwerfen. Bei den Ausgrabungsarbeiten im Jahre 1871–72 stieß man an der östlichen Ecke der Basilica Julia auf die cloaca maxima; diese würde den äußersten Rand des einst zwischen dem Kapitol, Palatin und Aventin sich erstreckenden Sumpfes bezeichnen, zu dessen Entwässerung die cloaca maxima hauptsächlich angelegt wurde. Damit sei aber auch die Ausdehnung des ursprünglichen römischen Forums angegeben, das sich von dem Fuß des kapitolinischen Hügels bis zum äußersten Rande der Sumpfstrecke hinzog. Herr Rosa gab in der nun folgenden Auseinandersetzung eine Uebersicht der zur Königszeit auf dem Forum befindlichen Gebäude und kam dann, auf eine Stelle des Livius gestützt, zu dem Schlusse, daß die via sacra das Forum zwischen dem Comitium und den tabernae lanienae durchschnitt: da sie zur direkten Verbindung des kapitolinischen und palatinischen Hügels angelegt war, führte sie auch längs der Basilica Julia und um den Tempel des Kastor und Pollux, nicht aber bei dem späteren Tempel des Antonius und der Faustina vorbei, in welchem Falle sie das Comitium hätte durchschneiden müssen, was undenkbar sei. Das Comitium selber aber lag bei der Curia Hostilia. — Professor Helbig, zweiter Sekretär des Instituts, sprach darauf über das älteste Dekorationssystem auf Vasen und anderem Geräthe, das mit geometrischen Verzierungen und wenigen Thierfiguren arbeitet. Dieses System werde nicht allein auf Geräthen der griechischen Inseln, in Griechenland und Italien, sondern auch in Deutschland, in Schweden und Norwegen angetroffen: es finde sich in Italien, wo allein eine genaue Beobachtung der Funde möglich sei, nicht in den ältesten, sondern erst in den jüngeren Schichten alter Kulturstätten, und daraus folge, daß die iranischen Italiker jene Dekorationsweise nicht schon bei ihrer Einwanderung mitbrachten, sondern erst nachdem sie längere Zeit in Italien gewohnt, annahmen. Auf welchem Wege dieses dekorative System in Italien Eingang gefunden habe, glaubte der Vortragende zu erklären, indem er darauf hinwies, daß in betreffenden Fundstätten auch Gegenstände überseeischer Herkunft, z. B. indische Muscheln u. A. m., vorkommen; daher sei an eine Einfuhr auf dem Seewege zu denken. Schließlich wurde hervorgehoben, daß das Vorkommen von Gefäßen mit geometrischer Verzierung in Niniveh und Jerusalem auf uralten, asiatischen Ursprung jener Dekoration deute."

△ **Künstlermaskenfest in München.** Seit dreizehn Jahren sah München kein größeres Künstler-Carnevals-Fest mehr. Um so erfreulicher ist es, daß die aus Künstlern bestehende Gesellschaft „Allotria" es unternommen hat, am 19. Februar 1876 im großen Saale des k. Odeons ein Kostüm-Fest zu veranstalten, wie solche früher so außerordentlich beliebt und gesucht waren. Der Haupttheil dieses Festes wird in einem Festzuge bestehen, für den das Kostüm der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewählt ward. An der Spitze des Zuges wird sich Kaiser Karl V. befinden, und durch die verschiedenen Gruppen desselben (kaiserlicher Hofstaat, kaiserlicher Jagdzug 2c.) reicher Wechsel herbeigeführt werden. An dem Unternehmen betheiligen sich als Komité-Mitglieder die Künstler Defregger, Flüggen, Gedon, Fr. A. Kaulbach, Lenbach, Reinhers, R. Seitz und Wagmüller. Bis jetzt besteht zwar die Absicht, den Eintritt nur solchen Personen zu gestatten, die im Kostüme der bezeichneten Zeit erscheinen; doch zweifelt man, ob dieses Vorhaben auch wird durchgeführt werden können.

△ **Die Frequenz der Münchener Kunstakademie** ist in stetiger Zunahme begriffen, obwohl die Aufnahmevorschriften mit einer Strenge gehandhabt werden, die im Interesse der Kunst wie der Kunstjünger alle Anerkennung verdient. Für das laufende Winterhalbjahr waren bis vor Kurzem 352 Schüler, nämlich 143 Bayern und 209 Nichtbayern inskribirt. Von den letzteren sind 93 aus deutschen Ländern, 116 gehören dem Auslande an. Von den in deutschen Ländern Beheimatheten treffen auf Preußen 38, Württemberg 13, Baden 10, Mecklenburg-Schwerin 7, Königreich Sachsen 6, Großherzogthum Hessen 5, Sachsen-Meiningen 4, Altenburg 2, Coburg-Gotha, Anhalt-Cöthen, Schwarzburg-Sondershausen, Schwarzburg-Rudolstadt und Lippe-Detmold je 1, die freien Reichsstädte 3. Von den Ausländern sind 38 aus Oesterreich, 34 aus Amerika, 14 aus der Schweiz, 13 aus Rußland, 8 aus Schweden und Norwegen, 3 aus Serbien, je 2 aus Griechenland und England, je 1 aus Italien und Rumänien. Nach Klassen theilen sich die Schüler in 300 Maler, nämlich 66 in der Antikenklasse, 72 in der Naturklasse, 87 in der technischen Malklasse, 12 in der Kupferstecherschule, 63 in den Komponirschulen und in 52 Bildhauer. Der Konfession nach sind 198 Katholiten, 139 Protestanten, 9 Griechen und 6 Israeliten.

B. **Der Bau der Düsseldorfer Kunsthalle** ist wieder um einen wichtigen Schritt gefördert worden. Die Regierung hat zur Bebauung der von der Stadt bewilligten trefflich geeigneten Baustelle auf dem Friedrichsplatz ihre Genehmigung ertheilt, und es ist nun eine Konkurrenz zur Einreichung von Bauplänen ausgeschrieben worden. Sechs verdienstvolle deutsche Architekten haben Einladungen dazu erhalten, von denen nur Baurath Raschdorf in Köln wegen überhäufter Beschäftigung ablehnend geantwortet hat. An dessen Stelle ist darauf ein anderer Meister eingeladen worden. Der Termin der Ablieferung und die Entscheidung stehen in kurzer Frist bevor, und man hofft im Frühling mit den Bauarbeiten beginnen zu können.

△ **Klein-Denkmal.** Freunde und Verehrer des am 22. Mai v. J. im Alter von 82 Jahren verstorbenen hochgeschätzten Malers und Radirers Joh. Adam Klein werden ihm demnächst auf seinem Grabe im südlichen Friedhofe zu München ein Denkmal setzen, das in einem Reliefmedaillon die Züge des Verstorbenen zeigt.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. No. 124.

Weihnachts-Ausstellung. 1875. — Zum Musterschutz. — Die Weihnachts-Ausstellung des österr. Museums, von J. Falcke. — Der artistische und technische Aufsichtsrath der dem Handelsministerium unterstehenden gewerblichen Fachunterrichtsanstalten. — Vorlesungen im Museum. — Orientalisches Museum.

L'Art. No. 54.

La Villa Barbaro, von Ch. Yriarte. (Schluss. Mit Abbild.) — Considérations sur l'histoire de l'habitation, von J. Falcke. — Eglise Sta. Maria delle Grazie à Milan, von Ch. Gindriez. (Mit Abbild.) — Deux peintures murales, de M. Ch. Landelle. — Alexandre Colvin. — M. A. Jubinal.

The Art-Journal. Januar.

Studies and sketches by Sir Edwin Landseer, R. A., (Mit Abbild.) — The history of the art of bookbinding, von M. A. Tooke. — The gallery of Don Marcella Massarenti in the palace of the Vatican, von W. H. Dunbar. — The works of Frank Holl. (Mit Abbild.) — Theatres, their construction and arrangement. — A presentation tazza. (Mit Abbild.) — The costume of english women, von W. Thornbury. (Mit Abbild.) — The proposed reorganisation and union of the Pitti, Uffizi and other galleries and museums in Florence, von J. J. Jarves. — The french gallery, Pall Mall. — New british institution, old Bond Street. — The international exhibition, Philadelphia, 1876. — Exhibition of pictures by E. Frère.

Gazette des beaux-arts. Januar.

Le génie de Michel-Ange dans le dessin, von Ch. Blanc. (Mit Abbild.) — Michel-Ange sculpteur, von E. Guillaume. (Mit Abbild.) — Michel-Ange peintre, von P. Mantz. (Mit Abbild.) — Michel-Ange architecte, von Ch. Garnier. (Mit Abbild.). — Michel-Ange poete, von A. Mézières. (Mit Abbild.) — La vie de Michel Ange, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — Essai de bibliographie michelangelesque, von dems.

CORNELIUS-DENKMAL IN MÜNCHEN.

An die Freunde und Verehrer von Peter von Cornelius.

Bekanntlich hatte Seine Majestät König Ludwig I. beschlossen, **Peter von Cornelius** in München ein Denkmal zu errichten, wie er nach so manchen Andern zu Ehren v. Klenze's und v. Gärtner's gethan, und mit Ausführung des Modells für den Erzguss Herrn Professor Widnmann beauftragt, der die Aufgabe mit bewährter Meisterschaft gelöst hat.

Der Tod des Monarchen hat die Ausführung seines Planes in's Stocken gebracht; die Statue aber steht, zum Erzguss bereit, in der Werkstatt ihres Schöpfers, in der k. Akademie der Künste, und ist durch die Munificenz Seiner Majestät des Königs Ludwigs II. einem für das Unternehmen der Ausführung zu gründenden Comité zur Verfügung gestellt.

Beseelt von dem Wunsche, das Andenken des grossen Meisters, der hier über 22 Jahre unter uns gelebt, welchem München einen ewigen Ruhm für die Wiedererweckung der monumentalen Kunst in Deutschland durch eine Reihenfolge hoher und herrlicher Schöpfungen verdankt, wie er nicht minder segensreich als Lehrer in seinem Beruf als oberster Leiter unserer Kunstakademie gewirkt, in Aller Gedächtniss und vor Aller Augen zu erhalten, und zugleich den ehrenden Absichten Seiner Majestät des nun in Gott ruhenden Königs Ludwigs I. zu entsprechen, dem München seinen Glanz und seine allgemein anerkannte Bedeutung in der Culturgeschichte der Gegenwart verdankt; nicht minder, um die huldvolle Gabe seiner Majestät unseres allergnädigsten Königs Ludwig II. richtig zu würdigen, find die Unterzeichneten zu einem Comité zusammengetreten, das sich die Aufgabe stellt, das Ehrendenkmal für **Peter von Cornelius** nach dem ursprünglichen Plane ins Leben zu rufen.

Zur Erreichung dieses Zweckes, der durch seine Aufnahme in den Plan der Umwandlung des Maximilians-Platzes in einen Park eine festere Gestalt erhalten hat, wendet sich das Comité an die Freunde und Verehrer des verewigten Meisters, an Künstler und Kunstliebende, an Alle, denen der Ruhm unserer Stadt und der Ausdruck des vaterländischen Dankes am Herzen liegt, mit der Bitte, das Unternehmen durch freiwillige Geldbeiträge zu unterstützen, welche von dem Cassaführer des Comités, Herr Dr. Merck, Bankhaus Merck, Christian und Comp., sowie von jedem einzelnen Mitgliede desselben dankbarst entgegengenommen werden.

München, im December 1875.

Die Mitglieder des Comités:

Hermann Anschütz, Professor der königl. Kunstakademie. Dr. *Heinrich Brunn,* Universitäts-Professor. Dr. *Moriz Carriere,* Universitäts-Professor, Schriftführer d. C. *Gustav Graf zu Castell,* Exc., Obersthofmeister. *Friedrich Dürk,* Maler. Dr. *Ernst Förster,* königl. Hofrath, Vorsitzender d. C. *Georg Hiltensperger,* Professor der königl. Kunstakademie. Direktor *Joseph v. Hüther,* k. Hofrath. *Jul. Lange,* Hofmaler. *Lindenschmitt,* Professor der k. Kunstakademie. *Ludwig Frhr. v. Malsen,* Exc., Obersthofmarschall. Dr. *Heinrich Merck,* Cassirer d. C. *Ferdinand v. Miller,* Inspektor der kgl. Erzgiesserei. *Eugen Neureuther,* Professor. *Franz Graf v. Pocci,* Exc, Oberstkämmerer. Dr. *Karl v. Piloty,* Direktor der kgl. Kunstakademie. *F. Radspieler,* Hofvergolder. Dr. *Reber,* Professor, Direktor der kgl. Gemäldegalerie. Dr. *N. H. Schilling,* Direktor der Gasbeleuchtung. *Gabriel Sedlmaier,* Rentier. *Alexander Strähuber,* k. Professor. *Ludwig Thiersch,* Professor. *Friedrich Voltz,* Maler. *Karl Weidert,* Banquier. Dr. *Johann Widenmayer,* II. Bürgermeister.

An weiteren Beiträgen für die **Schnaase-Büste** sind eingegangen: Vom Architekten- und Ingenieur-Verein in Hannover 150 M., von Sr. Durchl. dem Fürten von Hohenzollern 100 M., von den Herren Direktor Julius Meyer 20 M., E. Preyer 20 M., E. Bendemann 20 M., Prof. H. Heydemann 5 M., Dr. Schönian 20 M., vom Münchener Architektenverein durch Hrn. M. Carrière 107 M., vom wissenschaftl. Kunstverein in Berlin 100 M.

Ferner durch Vermittelung des Hrn. Galerie-Conserv. **v. Huber:** von den Herren A. Sesar 10 M., Dr. Hoffmann 5 M., v. Huber 10 M., zus. 25 M.

Durch Vermittelung des Herrn Prof. **A. Michaelis:** von den Herren Oberpräsident von Möller 10 M., Prof. Baumgarten 5 M., zus. 15 M.

Summe . . . . 582 M.
Summe der bisher.
Quittungen . . 2140 „ 60 Pf.
Gesammtsumme . 2722 M. 60 Pf.

E. A. Seemann.

Hierzu eine Beilage von Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Nr. 16.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

28. Januar

1876.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Neuentdeckte Fresken in Rom.

J. P. R. Bei den in den Vignen bei Porta maggiore innerhalb der Stadt Rom für Neubauten unternommenen Erdarbeiten ist in bedeutender Tiefe ein ganzer Komplex von altrömischen Gräbern (Columbarien) zu Tage gekommen. Die gegenseitige Lage dieser Grabmäler läßt darüber keinen Zweifel walten, daß dieselben die alte Via Praenestina flankirten. In höheren Schichten früher gefundene Inschriften hatten schon festgestellt, daß eben dieses Terrain zur Zeit des größten Luxus der Kaiser zu Gartenanlagen diente. Nicht eben fern von dieser Stelle liegt das vor zwei Jahren gefundene klassisch dekorirte Auditorium der Gärten des Mäcenas. Man kann also mit gutem Grunde annehmen, das in der Nähe der späteren Porta Praenestina gelegene Terrain sei bei der Verwandlung in einen Park so erhöht worden, daß die Columbarien unter dem Boden verschwanden; zum Schmucke eines Parkes konnte man sich ihrer jedenfalls nicht bedienen, und was den Aufwand anlangt, den eine so großartige Bodenumgestaltung nöthig machte, so haben wir in dem vorliegenden Falle gerade nicht das exorbitanteste Beispiel von Unternehmungen jener Zeit zu verzeichnen.

Die Hervorhebung dieser Ausgrabungen rechtfertigt der Fund bedeutungsvoller Fresken, welche in einem der Columbarien zu Tage gekommen sind. Die bis jetzt bekannten derartigen Grabmäler sind entweder mit Genrebildern oder mit Scenen aus dem griechischen Sagenkreise, vorwiegend nach dem homerischen Mythus, geschmückt, stimmen also im Großen und Ganzen inhaltlich mit den Darstellungen in etrurischen Grabkammern überein. Die Archäologie hat daraus folgern wollen, daß das Interesse für die nationale Sage und Geschichte bei den Römern nicht in dem Grade vorhanden war, daß deren bildnerische Darstellung ein allgemeines Bedürfniß gewesen wäre. Darstellungen wie die der Reliefs auf der Ara Casali im Cortile del Belvedere des Vatikans konnten sich nur als Ausnahmen, vielleicht mit Begründung durch öffentliche Kultusrücksichten irgend welcher Art, geltend machen. Die neu entdeckten Columbarien aber liefern den Beweis, daß auch auf Seite von Privaten Darstellungen der heimischen Sage beliebt waren. Nahm die Ara Casali insofern noch eine Art Mittelstellung ein, als dort trojanische Scenen mit altrömischen Hand in Hand gingen, so sind uns hier die letzteren in voller Ausschließlichkeit vorgeführt. Die Commissione municipale di archeologia, in deren Hände vom Staate das Eigenthumsrecht dieser wichtigen neuen Funde gelegt worden ist, hat sich eine genaue Publikation vorbehalten, so daß hier eine vorläufige Andeutung des Wichtigsten genügen wird. In den auf vier Wandstreifen sich vertheilenden Fresken von kaum mehr als 20 Centimeter Höhe sind nur ausnahmsweise die einzelnen Scenen durch Pilaster getrennt. Auf weißem Grunde sind die Figuren unter Vernachlässigung der landschaftlichen Staffage flüchtig, aber, wie schon in Pompeji, nicht minder sicher aufgezeichnet, wobei weniger die Richtigkeit der Stellung als die Modellirung der einzelnen Körperformen betont wurde. Es ist das eine Eigenthümlichkeit, die, weil schon in den sehr fleißigen palatinischen Fresken bemerkbar, vielleicht als das wichtigste unterscheidende Merkmal gegenüber den Fresken von Pompeji betrachtet werden darf. Wo das Landschaft-

liche zur Charakteristik des Gegenstandes unentbehrlich scheint, ist dasselbe ersetzt durch Personifikationen, keineswegs aber so, daß dadurch das malerische Prinzip in den Hintergrund gedrängt würde. Anordnung und Ausführung gestatten nicht, diesen Werken eine hohe kunstgeschichtliche Bedeutung zu vindiciren, doch ist die letztere, sowie auch die Wahl der Farben, der ersteren unbedingt überlegen.

Die auf Numitor bezüglichen Bilder erfordern noch eine spezielle Untersuchung, besonders wegen des ruinösen Zustandes einzelner Gestalten, ehe ihre genaue Beschreibung möglich ist. Bei der Aussetzung der Zwillinge erblickt man zwei Männer, welche einen diese bergenden Kasten in das Wasser niederzulassen bereit sind, und ihnen gegenüber die langausgestreckte Gestalt des Flußgottes, Schilfblätter im Haar, in der Linken ein Ruder und die Rechte gleichsam zum Willkommen vorstreckend, rechterseits aber Rhea Silvia auf einem Felsblock sitzend und den in ihrem Rücken stehenden Mars küssend. Bei dem Bau der Mauern Roms erscheinen diese zum Theil schon aufgeführt und zwar in der Quaderfugung, in welcher sie uns noch fragmentarisch erhalten sind, davor sitzend im Profil die verschleierte Stadtgöttin, und mehrere Männer beschäftigt, weitere Quaderblöcke einzufügen und herbeizutragen, mit solcher Gewandtheit und Leichtigkeit, als wäre das nur ein Kinderspiel. Den idealen Anforderungen an klassische Gravität sprechen aber am meisten die Schlachtscenen Hohn, in denen der Künstler eine fast naiv zu nennende Auffassung des Lebens zum Ausdruck gebracht hat. Seine Helden dürften sich hier kaum von den Indianerhäuptlingen unserer Kinderbücher wesentlich unterscheiden. Alle Gründe sprechen dafür, diese Malereien der augusteischen Zeit zuzuschreiben.

Mantegna's Triumphzug Cäsar's.

Die neuerdings von Mantegna's Triumphzug des Julius Cäsar angefertigten Photographien haben zu allerlei Erörterungen über das böse Geschick und die schlechte Verfassung der Originalgemälde geführt, welche sich seit langer Zeit in Hamptoncourt bei London befinden. Es ist Thatsache, daß die Malereien Mantegna's noch mehr gelitten haben als die Kartons von Raffael, welche ebenfalls in der genannten königlichen Residenz dem Ruin nahe gebracht wurden. Raffael's unschätzbare Kartons haben bekanntlich durch das Spülwasser ihre Farbe eingebüßt, welches in Folge einer Unvorsichtigkeit der Hausmägde von dem oberen Stockwerke in das untere gedrungen war und sich über die Oberfläche der Kartons verbreitet hatte.

Der Triumphzug befindet sich ebenfalls in sehr schlechtem Zustande. Die Herren Crowe und Cavalcaselle urtheilen darüber: „Wir fragen nicht, welche Theile verdorben sind, sondern vielmehr, ob überhaupt noch einzelne Theile ganz unverdorben sind." Die Malereien sind in Tempera auf Papier ausgeführt und auf Leinwand gespannt. Es wird mit zweifellosem Rechte behauptet, daß, wenn wirklich ein Werk Mantegna's auf uns gekommen ist, Zeichnung und Ausführung durchaus vollendet und die Tempera-Malerei in der vollendetsten Weise ausgeführt sein würde. Folgende Thatsachen sind bei den neuesten Untersuchungen klar gestellt. Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts wurde ein Maler Namens Laguerre damit beauftragt, die Malereien Mantegna's, die sich in schlechtem Zustande befanden, wieder herzustellen. Laguerre machte sich an's Werk und übermalte schlechthin sämmtliche Figuren. Sodann wurden die Gemälde, von denen nur noch wenig der Erhaltung Werthes übrig geblieben war, unter Glas gebracht. Nunmehr fragt man sich, was etwa fernerhin geschehen könne, um die Arbeit Mantegna's vor dem Untergange zu schützen, respektive in ihrer ursprünglichen Verfassung wieder herzustellen. Die Tempera-Malerei hat zu jeder Zeit ihre Schwierigkeiten gehabt, und der gegenwärtige Zustand des Pigments verbietet jegliche Berührung seitens eines Restaurators oder selbst Konservators. Ich gebe das Folgende auf Grund einer Autorität. Mr. Richard Redgrave, R. A., der gegenwärtige äußerst sorgsame Vorstand der Gemäldesammlung der Königin, hat eins der Mantegna'schen Gemälde im Verein mit einem Komité von Sachverständigen genau untersucht, um sich zu vergewissern, ob irgend etwas für die Restauration gethan werden könne: Wären die Bilder in Oel gemalt, so würde man die verderblichen Uebermalungen wohl beseitigen können; bei der Tempera-Malerei aber ist dies unthunlich. Es fand sich, daß die obere Farbenschicht mit dem darunter liegenden echten, von Mantegna herrührenden Farbenauftrag zu innig verbunden sei, um sie wieder abheben zu können. Dieses Resultat der Untersuchung wurde auch durch einen praktischen Versuch bestätigt, den man an einer Stelle vornahm. Das Einzige, was noch geschehen kann, ist also, die Malereien vor weiterem Verderben zu schützen, und man hat Grund anzunehmen, daß dafür bei der gegenwärtigen sorgfältigen Verwahrung hinlänglich gesorgt ist. J. B. A.

Kunstliteratur.

Geschichte der altniederländischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle. Deutsche Originalausgabe, bearbeitet von Anton Springer. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1875. 8.

Wenn ein Mann wie Springer sich daran macht, einem fremden Buche Bürgerrecht in der deutschen Literatur zu verschaffen, so kann man von vornherein gewiß

sein, daß es ein gutes ist. Ebenso darf man sich überzeugt halten, man wird es dabei nicht mit einer mechanisch wörtlichen Uebersetzung, sondern mit einer sinngetreuen stilvollen Uebertragung, ja vielleicht noch mehr, mit einer „Umdenkung" des Werkes zu thun haben. Und in der That, diese seine Paraphrase des englischen Textes ist von solcher Vollendung, wie wir sie in unserer Kunstliteratur nur noch an der durch Max Jordan besorgten deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei kennen und schätzen lernten: Errungenschaften, für die wir doppelt dankbar sein müssen, weil uns auf heimischem Boden, so fleißig auch namentlich in den letzten Jahren das kunsthistorische Feld umgebrochen wurde, doch noch kein so blätterreicher Schoß aus dieser Species erwachsen ist, weil wir, unverblümt zu reden, in der deutschen Kunstliteratur keine Werke von so umfassender Einseitigkeit im guten Sinne des Wortes besitzen. Kugler's Geschichte der Malerei, für seine Zeit eine noch höher anzuschlagende Leistung, ist heute fast veraltet und war überhaupt niemals auf erschöpfende Detailerforschung einzelner Schulen angelegt. Waagen's Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen bedarf ebenfalls einer Ueberarbeitung, um die Forschungen des letzten Decenniums in sich aufzunehmen. Hotho's weit und tief angelegte Geschichte der christlichen Malerei kam leider nicht zum Abschluß, und Förster endlich kann trotz erstaunlichen Fleißes nicht seine volle Kraft auf die Ergründung der einzelnen Werke der Malerei werfen, da er, wie z. B. in seinem neuesten Werke, alle Gebiete der Kunst umfaßt. So sind uns also die Werke des Engländers und Italieners nicht allein eine ganz einzig reiche Quelle von Kenntnissen, die nicht Jedem selbständig zu schöpfen vergönnt ist, sondern sie dürften uns auch ein Sporn und Vorbild für ähnliche Leistungen werden.

Haben wir nun die Selbsterkenntniß, dies einzusehen, so brauchen wir freilich ebenso wenig zu verschweigen, daß unsere deutsche Kunstgeschichte lange Zeit der Unterstützung archivalischer Forscher von der Bedeutung eines Pinchart, Wauters, Weale u. A. entrathen mußte. Erst seit wenigen Jahren sind dafür auch bei uns Männer thätig, wie Lochner, Baader, Ennen, Meyer, His-Heusler (wenn es erlaubt ist, diesen nächsten, uns so werth gewordenen Nachbar zu den Unseren zu rechnen) und siehe, schon haben auch ein Woltmann, ein Thausing sich eingefunden. In ihren bahnbrechenden Monographien dürfen wir freilich erst Grund- und Ecksteine eines zukünftigen umfassenden Baues erblicken, und die Geschichte der altdeutschen Malerei wird so lange ihre Crowe und Cavalcaselle entbehren müssen, als noch so viele wichtige Archive bei uns für Kunstforschung unfruchtbar bleiben. Wir sollten uns in dieser Hinsicht ein Beispiel nicht allein an den Belgiern und Holländern nehmen, sondern auch an den Franzosen und namentlich an den Italienern, die fast in jeder bedeutenderen Stadt Lokalforscher besitzen, welche vor Allem die Archive ausbeuten. Wie sieht es dagegen bei uns aus? Allerdings nicht jede Stadt, ja nicht einmal jeder Staat nährt seinen Kunsthistoriker, aber so mancher Archivar, Ortspfarrer u. dergl. könnte seine Mußestunden mit Flüssigmachung des kostbaren kulturhistorischen Materials ausfüllen. Allein wie Viele haben Sinn dafür? Von unseren Fabrikherren ganz zu schweigen, die meist Alles, was ältere Kunst heißt, verachten und darüber ihr modernes Handwerk zu Grunde gehen lassen — aus Geschmacksverkümmerung! Doch daran darf man nicht rühren, ohne vornehm von ihnen belächelt zu werden; auch ist dies ein Thema für sich und verdient zu anderer Zeit des Weiteren ausgeführt zu werden.

Heute kehren wir zu Springer und dem von ihm eingeführten und bereicherten Werke zurück. Bereichert nicht allein durch eine gute Vorrede, durch eine Menge einschneidender Bemerkungen und Nachträge im Text und durch einen Anhang, der eine Sammlung von Quellen giebt, sondern bereichert auch — und das ist das Werthvollste — durch ein ganz neues Schlußkapitel, „Rückschau und Ausblick" betitelt. Jener Anhang enthält die ältesten zusammenhängenden Nachrichten, welche sich über die niederländische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten haben. Ihn beizufügen, gab dem Bearbeiter seine Erfahrung und Fürsorge als Lehrer ein; er will dem angehenden Kunstforscher, dem Studirenden an die Hand gehen, ihm langes Suchen und Nachschlagen ersparen. Springer hat sich dadurch die immer zahlreicher werdende Schaar verpflichtet, und gewiß auch manchen älteren Herrn, der die Bedrängnisse einer vielumworbenen öffentlichen Bibliothek aus Erfahrung kennt. Für sein letztes Kapitel aber werden ihm Alle dankbar sein, welche am Schlusse einer breiten, rein sachlichen Darstellung gerne in der camera obscura eines geistreichen Auges einen zusammenfassenden Blick zurück auf den Ursprung und ursprünglichen Zusammenhang der Bilderreihe werfen, die ihnen vorübergeführt wurde, und auch gerne darüber hinaus eine Perspektive auf Nachbargebiete eröffnet sehen. Und wem sollte das nicht willkommen sein? Ist doch Springer in solchen kulturhistorischen Bildern ein bekannter Meister! Er wird es deshalb auch nicht mißdeuten, wenn ich hier ausspreche, was gewiß den Gedanken vieler mit enthält, daß er uns ein noch willkommeneres Geschenk bereiten konnte, wenn er die gedrängten und durch manche unbeantworteten Fragen unterbrochenen Gedanken seines Schlußkapitels breiter ausgearbeitet, zur Grundlage eines eigenen Buches gemacht hätte. Man könnte sich keine erwünschtere Ergänzung, keinen schöneren Ausbau des Werkes von Crowe und Cavalcaselle denken. Doch lassen wir uns durch dieses desiderium, das ja kein pium zu bleiben braucht,

die Freude an dem, was wir schon heute besitzen, nicht kürzen, zumal der verehrte Autor es uns als Pfand seiner Wiedergenesung darbietet, wie er es in der Vorrede ausspricht und wozu wir uns und ihm von Herzen Glück wünschen.

Ich halte es für meine Pflicht, hier folgen zu lassen, was Springer am Schluß der Selbstanzeige des Buches im „Neuen Reich" an Nachträgen für dasselbe beibringt:

„Von dem sonst wenig bekannten Gerrit van Harlem oder Sint Jans besitzt die Wiener Belvederegalerie das einzige, ziemlich sichere Werk. Diesem nun entsprechen nach Crowe's brieflicher Versicherung zwei Tafeln im Amsterdamer Museum so vollständig, daß sie nothwendig auf den gleichen Ursprung zurückgeführt werden müssen. Sie führen dort die Katalognummern 405 und 406 und schildern das eine die Madonna mit Heiligen in einer überaus sorgfältig und fein gezeichneten gothischen Kirche, das andere die Madonna mit heiligen Frauen in einem geschlossenen Hofe. Der Besitzer der Madonna mit dem Löffel, welche ich Gerard David zuschreibe, ist, wie ich aus dem Kataloge der Pariser Ausstellung zu Gunsten der Elsässer 1874 ersehe, die Herzogin Galliera. Die interessanteste ergänzende Notiz betrifft aber die köstliche Handzeichnung, welche das Dresdener Kabinet von Jan van Eyck besitzt. Dieselbe gehört zu dem Porträt eines alten Mannes im Wiener Belvedere und darf als Karton, welchen der Künstler vor der Ausführung in Farbe entworfen hat, gelten. Auf der Handzeichnung befinden sich wie über dem Kopfe, so links seitwärts Schriftzüge, welche ich zunächst nicht entziffern konnte. Auf meine Bitte ließ der Repräsentant des berühmten Dornacher Photographen Braun, Herr Oerle in Leipzig, das Blatt namhaft vergrößert photographiren, so daß die seitwärts angebrachte Schrift (fünfzehn Zeilen) deutlicher vortrat. Da ergab es sich denn, daß dieselbe in vlamischer Sprache genaue Anweisungen der Farbe des Kopfes enthielt. Die einzelnen entzifferten Worte beziehen sich theils auf Gesichtstheile: Z. 5 van den ouge, Z. 13 Wangen, die Lippen, theils auf das Kolorit: Z. 4 purpurachtig, Z. 10 geelachtig, Z. 13 witachtig. Auch die auf der Zeichnung wie auf dem Bilde vortretenden Bartstoppeln werden erwähnt: Z. 14 „die stoppelen van den barde". So gewinnt es den Anschein, als ob Jan van Eyck dem Modell das lange Sitzen hätte ersparen wollen und sich für die weitere Ausführung die Lokalfarben notirte. In diesem Falle wäre die vollkommene Naturwahrheit und unmittelbarste Lebendigkeit des Porträts doppelt staunenswerth, ja kaum begreiflich."

Diesen Nachträgen schickt Springer Zweifel voraus darüber, ob zwischen dem Münchener Lukasbilde und dem Pariser Gemälde der Madonna mit dem Kanzler Rollin nicht doch eine engere Beziehung walte, als Crowe und Cavalcaselle annehmen. Meint er damit, es verdankten, wie man früher annahm, beide Werke einer Hand ihr Dasein und zwar der Jan van Eyck's, so hat er, nach meiner Ansicht, nicht Recht. Ich halte die dermalige Vertheilung an Roger van der Weyden (Lukasbild) und Jan van Eyck (Madonna) unbedingt für die zutreffende. Will er aber sagen, es habe zwischen den Urhebern beider Bilder eine sehr nahe Beziehung obgewaltet, so stimme ich aus voller Ueberzeugung bei, und zwar nicht allein wegen der sehr verwandt arrangirten Lokale, in welchen die Scenen vor sich gehen und wegen der so ähnlichen landschaftlichen Hintergründe, sondern weil die Beschaffenheit ihrer Werke überhaupt zur Annahme zwingt, daß Roger, wenn auch der persönliche Schüler Robert Campin's, doch ein intellektueller Nachfolger der van Eyck gewesen. Ohne van Eyck kein Roger. Damit fällt für mich auch die Nothwendigkeit der Unterscheidung einer Schule von Flandern und einer solchen von Brabant weg.

Ueber die Madonna mit Petrus, Johannes d. T. und den Aerzten Cosmas und Damian von Roger van der Weyden in der Sammlung Middleton ist mir nichts Näheres bekannt, die gleiche Darstellung aber im Städel'schen Institut zu Frankfurt ist gewiß von demselben Meister.

Es bleibt mir noch übrig, an die Verfasser unseres Buches selbst mich zu wenden. Dabei kann natürlich nicht die Meinung sein, hier Differenzen in der Bestimmung einer Menge von Bildern austragen zu wollen, die sich etwa zwischen ihrem Urtheil und dem meinigen erheben könnten. Dazu gebräche es an Raum und wohl an theilnehmendem Publikum. Auch könnte man mit Recht eine solche Absicht als Unterfangen gegenüber diesen erprobten Kennern bezeichnen. So greife ich aus der Fülle des Stoffes nur das mir Nächstliegende heraus, um mein Interesse am Ganzen darzulegen.

Die Bathseba aus dem Bade steigend im Stuttgarter Museum ist doch wohl, nach Waagen's richtiger Bestimmung, ein Memling, und nicht der Schule des Quentin Massys angehörig, wie sich Crowe und Cavalcaselle gewiß selbst überzeugen würden, wenn sie das schon durch seine ungewöhnlich großen Dimensionen so interessante Bild von Neuem einer genauen Prüfung unterziehen könnten.

Sehr erfreulich war es mir zu lesen, daß sie, was auch meine Ansicht, die Horebout getaufte Anbetung der Könige in der alten Pinakothek zu München (Katalognummer 45) dem Gerhard David zuerkennen. Ueberraschend aber ist mir die Art, wie sie das Bild beschreiben. Zuvörderst hält Joseph nicht „eine empfangene Opfergabe" (wie soll er denn dazu überhaupt kommen?), sondern einfach seine Mütze in der Hand. Ferner ist der grinsende Mann am Fenster nicht „stark geröthet", sondern wettergebräunt wie jeder Hirte. Auch ist das ganze Bild nicht in einem „röthlichen Ton" gehalten, sondern in sehr fein gestimmtem, harmonisch gedämpftem, von einem gewissen melancholischen Charakter, wie er diesem merkwürdigen Meister in mehreren seiner Bilder eigen. Endlich konnte ich keine „scharf gezogenen Umrisse", sondern so weit es

der Zustand des Bildes von einst vornehmer Schönheit gestattet, nur weiche Modellirung, keine „kurzen", sondern richtige Proportionen, keinen „dicken", nicht einmal einen sonderlich pastosen Auftrag und keine „bunten", sondern wie gesagt nur mild gebrochene Kleiderfarben entdecken. Das Auffallendste aber, was den Verfassern mit diesem Gemälde passirte, ist, daß sie, indem sie es hier S. 350 dem G. David zuerkannten, vergaßen, wie sie es schon S. 127 folgendermaßen abgethan hatten:

„Die Anbetung der Könige muß viel tiefer gestellt werden und rührt von einem Nachahmer der altflandrischen Meister her, welcher in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts lebte und malte."

Die in der Münchener Pinakothek dem Gerrit van Sint Jans zugetheilten, von Crowe und Cavalcaselle aber unbenannt gelassenen Werke hätten leicht bestimmt werden können. Das Mittelbild mit der Grablegung Christi ist von einem kölnischen Meister aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, der sowohl im Museum seiner Heimat als in München noch öfter vorkommt. Die Flügel jedoch gehören gar nicht zu diesem sogenannten Mittelbilde, sondern sind etwa — ein Vierteljahrhundert jünger, und zwar von der Hand des Bartholomäus Bruyn. Dies zu unterscheiden, hätte für den Verfasser des Münchener Kataloges nicht zu schwer sein sollen, mit Händen zu greifen aber war für ihn die Wahrnehmung, daß das mittlere Bild schon seine eigenen Donatoren hat und deshalb keine Flügel mit einer Menge abermaliger Donatoren brauchte, ja unter keinen Umständen brauchen kann.

Die beiden andern Tafeln endlich, die in demselben Kataloge dem Gerrit verschrieben werden, und die Cr. u. C. beiläufig auch erwähnen, eine Pietà und Christus am Oelberge, sind ebenfalls von einem kölnischen Meister aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

So viel über einzelne Gemälde, und ich würde damit das ohnehin lange Referat beschließen, wenn mir nicht noch ein besonderes Anliegen das Herz beschwerte. Es ist das wegwerfende Urtheil, welches die Verfasser über die künstlerische Qualität des Dierick Bouts fällen. Man kann ja über einzelne, selbst über viele Gemälde der verschiedensten Meinung sein, indeß über eines hervorragenden Künstlers Gesammtindividualität, über die klar zu Tage liegenden Eigenschaften, wie sie sich an der Mehrzahl seiner Werke aufweisen lassen, so diametral auseinander laufende Ansichten hören zu müssen, das sollte unserer ohnehin von Subjektivismus stark angekränkelten Wissenschaft erspart bleiben. Da muß ich denn gestehen, daß es mir unbegreiflich und bei dem Respekt, den ich für den feinen Blick Cavalcaselle's und Crowe's hege, wahrhaft schmerzlich ist, den ebengenannten Meister, für dessen vor Allem malerische Qualitäten ich stets die größte Bewunderung fühlte, gerade in diesem Punkte getadelt, ja verurtheilt zu finden. Leider kann ich meine Ansicht über diesen Punkt jetzt nicht mehr näher begründen, sondern nur kurz in die Antithese zusammenfassen: Dierick Bouts ist für mich der größte Maler (im spezifischen Sinne) unter den Nachfolgern der van Eyck. Gegen die tiefe Gluth, das leuchtend Warme seines Kolorits erscheinen selbst Memling und namentlich Roger van der Weyden bunt und kalt. Auch hat gewiß nicht Bouts von Memling (ein wie feines Farbengefühl diesem auch eigen), sondern umgekehrt Memling von ihm gelernt, zumal Bouts offenbar der ältere ist.

Die Ausstattung des Buches in Druck und Papier ist sehr gut, die Abbildungen, sechs Phototypien von Obernetter in München nach Lithographie, Stich und Photographie ausgeführt, weit instruktiver als die kleinen Umrißstiche der englischen Ausgabe. Nur ist zu bedauern, daß nicht auf jeden Hauptmeister wenigstens eine fällt.

Oskar Eisenmann.

Lapidarium septentrionale: or a description of the monuments of Roman rule in the north of England. Published by the society of antiquaries of Newcastle-upon-Tyne. London and Newcastle-upon-Tyne, 1875. Folio. XVI und 492 S. mit 15 großen Tafeln und über 900 in den Text eingedruckten Holzschnitten.

Der stattliche Band, welchen wir hier anzeigen, ist wieder einmal recht geeignet, unseren Neid zu erregen durch den prächtigen, soliden Luxus in Druck und Papier, durch die zahlreichen vortrefflichen Tafeln und Holzschnitte, bei denen nur zu bedauern ist, daß nicht immer die dargestellten Objekte der aufgewandten Mühe ganz werth sind. Und ein solches Werk giebt in England eine Gesellschaft von Alterthumsfreunden in einer Provinzialstadt heraus, unterstützt freilich in wahrhaft fürstlicher Weise von den Herzögen von Northumberland, Vater und Sohn, und andern noblemen und gentlemen der vier nördlichen Grafschaften: alles Zustände, von denen wir leider in Deutschland noch weit entfernt sind!

Das Werk enthält die Inschriften und sämmtliche irgendwie wichtigeren Skulpturen und sonstigen Fundstücke aus der Zeit der Römerherrschaft in den vier nördlichen Grafschaften von England: Northumberland, Durham, Cumberland und Westmoreland, im Ganzen 943 Objekte. Und zwar sind dieselben in geographischer Reihenfolge angeordnet, indem zuerst der Linie des Hadrianswalles von Osten nach Westen nachgegangen wird, und dann die Nationen nördlich und südlich desselben, den noch erkennbaren Straßenzügen folgend, aufgezählt werden. An jedem Fundort folgen auf die Aufzählung der Altäre für die großen Götter die Erwähnung der Altäre und Inschriften für die niederen Götter, dann

die Grabinschriften, die Ehrenbasen für die Kaiser und zum Schluß die Steine, auf denen die Namen oder Nummern der einzelnen Legionen, alae, Cohorten und Centurien eingegraben sind. Daran schließen sich dann die gefundenen Skulpturen und andere Reste an. Von jedem erhaltenen Fundstück ist ein Facsimile oder eine genaue Abbildung gegeben, nach Zeichnungen von Mr. Moßmann vorzüglich von Mr. Utting in Holzschnitt ausgeführt. Bedeutendere Kunstwerke, so besonders die silberne Schüssel von Corbridge sind im Stich auf großen Tafeln veröffentlicht; die eben erwähnte Publikation, nach einer Zeichnung von Mr. Scharf, ist geradezu mustergiltig. — Vorausgeschickt sind die drei in andern Theilen Englands gefundenen Militärdiplome — mit lithographirten Facsimiles in Naturgröße, — aus denen sich eine fast vollständige Uebersicht der in Britannien verwendeten römischen Truppen gewinnen läßt.

Der eigentliche Herausgeber, der die Vorrede unterzeichnet, Mr. J. Collingwood Bruce, hat sich durch die ungemein genaue Veröffentlichung und Besprechung ein bleibendes Verdienst erworben. Solche Spezialuntersuchungen bilden das sichere Fundament eines allgemeinen Corpus inscriptionum Latinarum.

W. G.

Noiré, Ludwig. Die Entwicklung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig, Veit & Co. 62 S. 8.

Der „skizzenhafte Aufsatz“ Noiré's kann keinen Anspruch auf eine wissenschaftliche Durchführung des gewählten Thema's machen. Er hat offenbar nur den Zweck, auf das größere Werk desselben Verfassers: „Die Welt als Entwicklung des Geistes“ hinzuweisen, — gipfelt sich doch in diesem Gedanken die ganze gegebene Darstellung der Entwicklung der Künste (S. 56). Diese selbst soll in der Weise stattfinden, daß vier Weltalter zu unterscheiden seien, in deren jedem eine Kunst die „Dominante“ spiele und die anderen Künste derartig beeinflusse, daß diese den Charakter der jedesmal dominirenden Kunst annähmen. So ist Poesie, Architektur, Malerei, und wenn wir von der Musik nur etwas mehr wüßten, sicher auch diese im Alterthum plastisch, Poesie, Malerei, Skulptur und Musik im Mittelalter architektonisch, Poesie, Skulptur, Musik und Architektur in der Renaissancezeit malerisch und in der Neuzeit werden alle Künste musikalisch! Dies letztere wird z. B. so begründet: „Wer hat es noch nicht empfunden, daß es Musik ist, musikalische Wirkung, was aus jener wunderbaren Scene in der Osternacht zu uns spricht, jene unbegreiflich schönen Seelenvorgänge, die bis zur enthusiastischen Todesweihe sich steigern und dann vor dem herrlichen Triumphgesang: Christ ist erstanden! sich lösen und in sanfter Rührung dahinschmelzen? u. s. w.“ Aber liegt denn wirklich die Größe der Faustdichtung vorzugsweise in dieser Folge von „Dissonanzen, die endlich nach dem furchtbaren crescendo in der überirdischen Harmonie des „Ist gerettet“ sich auflösen“? Und ist denn in der That irgend eine wirkliche Erklärung der Sache gegeben, wenn man die Ausdrücke der einen Kunst auf die andere, in ganz anderem Mittel arbeitende anwendet? Bilder sind aber keine Wissenschaft. Wir müssen laut gegen diese Behandlung der Kunstphilosophie protestiren, die sehr zu dem Verruf beigetragen hat, in dem die Aesthetik steht. Oder wäre das zu viel gesagt, wenn wir Folgendes als Begründung der Behauptung lesen, die Malerei habe sich aus der Plastik entwickelt? „Wir können die Malerei genetisch aus der Plastik herleiten. Der Liebhaber, welcher die Statue umwandelt, findet wohl unter all' den verschiedenen Gesichtsauffassungen eine, welche von allen übrigen sich dadurch unterscheidet, daß sie am charakteristischsten ist. In diesem Augenblick hat er den Umriß der Zeichnung, jene schwierige Abstraktion gefunden. Zu diesem von der Plastik Entlehnten fügt er nun noch Neues, nämlich Farbe, Licht, Glanz, mit deren Hilfe er ausdrucksvoller wirkt, Inneres d. h. Seele erschließt.“ Bleibe doch Jeder auf seinem Felde! Wir haben Noiré's feine Beobachtungen in seinem „Pädagogischen Skizzenbuch“ mit freudiger Zustimmung gelesen — den Gedanken aber, daß in verschiedenen großen Epochen je eine Kunst zur Hauptentwicklung komme, haben u. A. Schnaase, dann Carriere längst und mit weit größerer Berechtigung als Noiré ausgesprochen.

V. V.

Nekrologe.

O. F. Gruppe †. Am Nachmittag des 7. Jan. starb in Berlin, in Folge eines am 21. Okt. v. J. erlittenen Schlaganfalles, der langjährige beständige Sekretär der königlichen Akademie der Künste und außerordentliche Professor in der philosophischen Fakultät Berlin, Dr. Otto Friedrich Gruppe, bekannt als Philosoph, Dichter und Alterthumsforscher. Geboren am 15. April 1804 zu Danzig, besuchte Gruppe das dortige Gymnasium und ging 1825 nach Berlin, wo er sich philosophischen, daneben aber auch naturwissenschaftlichen und altdeutschen Studien widmete. Seine schriftstellerische Thätigkeit, namentlich seine Kunstkritiken, brachten ihn in Verbindung mit der Allg. Pr. Staatszeitung, deren stehender Mitarbeiter er 1830 wurde, um 1835 die Redaktion des Feuilletons derselben zu übernehmen. 1842 und 1843 arbeitete Gruppe im Ministerium der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten, wurde 1844 zum außerordentlichen Professor und 1863 zum beständigen Sekretär der königlichen Akademie der Künste ernannt. Als Philosoph war Gruppe Anti-Hegelianer, als Dichter bekundete er namentlich für die epische Poesie ein bedeutendes Talent. Bekannt ist auch seine Ausführung des Schiller'schen Fragmentes „Demetrius“; von seinen kritisch-ästhetischen Arbeiten sind namentlich „Ariadne, die tragische Kunst der Griechen in ihrer Entwickelung und ihrem Zusammenhange mit der Volkspoesie“, „die römische Elegie“, „über die Theogonie des Hesiod“ und sein „Minos“ hervorzuheben, in welch' letzterem er, die Bestrebungen von Buttmann, Nacke, Peerlkamp, G. Hermann, Lachmann und Meineke zusammenfassend, die Interpolationen in den römischen Dichtern behandelte. (Köln. Zeitg.)

Kunstgeschichtliches.

Die Wichtigkeit des ersten Fundes in Olympia, das marmorne Standbild der Nike, ein Weihgeschenk der Messenier in Naupaktos, beleuchtet Prof. J. Overbeck in der Deutschen Allg. Ztg. folgendermaßen: „Die Statue, um welche es sich handelt, bespricht Pausanias (V. 26, 1). Er giebt an: Dieselbe, welche auf einer Saule stand, sei ein Weihgeschenk der dorischen Messenier, welche nach ihrer Vertreibung aus der Heimat im dritten messenischen Kriege Naupaktos von den Athenern als Wohnort angewiesen erhielten (Ol. 81, 2 = 455 v. Chr.); nach der Inschrift sei dieselbe von der Beute errichtet, welche die Messenier von Akarnanen und Oeniaden (Ol. 87, 4 = 424 v. Chr.) machten, während die Messenier selbst angeben, es stamme von dem von ihnen zusammen mit den Athenern auf der Insel Sphakteria (Ol. 88, 4 = 424 v. Chr.) erfochtenen Siege. Der Name der Besiegten sei aus Furcht vor den Lacedämoniern (diese erlitten die Niederlage) nicht genannt; vor den Oeniaden und Akarnanen haben sie keine Furcht gehabt. Als den Meister nennt Pausanias den **Paionios**, von dem er an einer anderen Stelle (V. 10, 6) angiebt, er stamme aus der thrazischen Stadt Mende und habe die hier näher beschriebene östliche Giebelgruppe am Zeustempel gearbeitet, während die westliche von Phidias' Schüler Alkamenes war. Man sieht hieraus, daß es sich um einen Künstler von großer Bedeutung handelt, auf dessen Werk man gespannt zu sein alle Ursache hat, um so mehr, als sein Verhältniß zu Phidias noch keineswegs klar und die Frage eine offene ist, ob man ihn zu der Genossenschaft dieses größten Meisters zu rechnen habe oder nicht. Die nun gefundene Nike wird es vermuthlich möglich machen, zu beurtheilen, inwiefern attische Einflüsse des Phidias'schen Kunstkreises auf Paionios gewirkt haben. Sei dem aber wie ihm sein möge, die Zahl der Werke, welche wir aus dieser allerbesten Periode der griechischen Kunst besitzen, ist nicht so groß, daß wir nicht den neuen Zuwachs mit hoher Freude begrüßen sollten. Die ganze Bedeutung des neuen Fundes aber wird sofort Jedem einleuchten, wenn daran erinnert wird, daß die Nike-Statue von Olympia das erste Originalwerk eines namhaften Meisters aus der Blüthezeit der griechischen Kunst ist, das wir überhaupt kennen lernen. Denn das genauere Verhältniß der Parthenon-Bildwerke zu Phidias' Werkstatt steht nichts weniger als fest, und die einzigen Originalwerke bestimmt genannter Künstler, welche wir bis jetzt besitzen, gehören der neu-attischen, kleinasiatischen und unteritalischen Kunstschule aus dem letzten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung an."

Vermischte Nachrichten.

k. **Straßburg.** Es wird den zahlreichen Verehrern unseres Münsters von Interesse sein zu erfahren, daß soeben die Ausmalung des Inneren desselben beschlossen und eingeleitet ist. — Bereits vor mehr als zwanzig Jahren hatte man den Entschluß gefaßt, die Wandgemälde, welche ehedem Chor und Vierungskuppel geschmückt und welche später der Tünche gewichen waren, wiederherzustellen. Der Dombaumeister Klotz hatte in dieser Richtung vorbereitende Studien gemacht; das Projekt war von den Behörden gutgeheißen und bereits mit Hippolyte Flandrin in Paris ein Kontrakt geschlossen worden. Leider starb Flandrin, ehe er die Arbeit unternehmen konnte. Seither schlief die Angelegenheit, bis die rege Unterstützung, welche der Dombaumeister bei den deutschen Behörden fand, ihm den Muth gab, auf jene Pläne zurückzukommen. Seine Vorschläge fanden sowohl bei dem kommissarischen Bürgermeister Herrn Back als bei dem kaiserl. Oberpräsidium lebhaften Anklang, und so wurde in diesen Tagen ein Vertrag unterzeichnet, welcher die Herren Steinle, Direktor am Städel'schen Institut zu Frankfurt, und Steinheil zu Paris mit der Ausführung der Fresken beauftragt. Dem Vernehmen nach werden beide hervorragende Künstler demnächst nach Straßburg übersiedeln. Zu beiden Acquisitionen wird man der Stadt Glück wünschen können. Steinheil ist Elsässer und bekannt durch seine Ausmalung der Sainte-Chapelle. Ueber Prof. Steinle brauchen wir kein Wort zu sagen. Die Kosten der Ausmalung sind auf 500,000 Fr. veranschlagt und werden ausschließlich aus den reichen Einkünften des Frauenhauses bestritten; es sollen während zehn Jahren jedes Jahr 50,000 Fr. zur Verwendung kommen. Herr Dombaumeister Klotz hat seinen vielen Verdiensten durch Anregung dieses Unternehmens ein neues bedeutendes hinzugefügt.

Professor Calandrelli in Berlin hat das Modell des Denkmals, welches der fünfte Berliner Stadtbezirk seinen im Kampfe gegen Frankreich gefallenen Kriegern auf dem Platze vor dem Rosenthaler Thore errichtet, vollendet. Das Kunstwerk bildet die schwebende Gruppe eines Kriegers und eines Engels, welcher, ersteren anblickend, mit der Hand gen Himmel deutet. Auf dem Boden liegen zerbrochene französische Trophäen. Der Kontrast der männlichen, jugendlichen Heldengestalt, welche das kurze Schwert mit beiden Händen fest an die Brust drückt, und der zarten weiblichen Figur, ist vortrefflich ausgedrückt und bis in das geringste Detail durchgeführt. Auch das kühne Wagniß, schwebende Gestalten vollständig befriedigend plastisch darzustellen, ist dem Künstler vollkommen gelungen. (Berl. Tagebl.)

Die neuen Hundertmarkscheine. Von der Firma Giesecke & Devrient in Leipzig erhalten wir folgende Zuschrift: „Unter Bezugnahme auf den in Nummer 12 dieses Blattes enthaltenen Artikel: „Der offizielle Geschmack des deutschen Reiches", sehen wir uns zu der Bemerkung veranlaßt, daß unsere dort genannte, an der Herstellung der Hundertmarkscheine deutscher Bankinstitute wesentlich mit betheiligte Firma für die in ästhetischer Beziehung an jener Stelle getadelte Ausführung dieser Werthzeichen um deßwillen nicht verantwortlich gemacht werden kann, weil dieselbe mit Rücksicht auf den für die Herstellung derselben gegebenen sehr kurzen Zeitraum gezwungen war, sich dieser ganz außergewöhnlichen Aufgabe gegenüber darauf zu beschränken, unter Benutzung vorhandenen Materiales verschiedenen Ursprunges den Ansprüchen ihrer Auftraggeber, welche den bei weitem größten Theil aller deutschen Bankinstitute bildeten, durch rechtzeitige Lieferung der von denselben benöthigten Werthzeichen, und zwar vor Nachahmung thunlichst geschützt und dem praktischen Bedürfnisse im Uebrigen möglichst entsprechend, gerecht zu werden."

△ **Oeffentliche Bauten und Anlagen in München.** Nachdem der Bau der zweiten protestantischen Kirche in München in Folge einer Differenz zwischen dem Professor Gottgetreu und der Kirchenverwaltung längere Zeit geruht, hat derselbe im Laufe des eben abgeschlossenen Jahres die erfreulichsten Fortschritte gemacht. Mitte November 1873 wurde der Grundstein gelegt, und jetzt steht der Bau bereits ganz unter Dach, obwohl noch im letzten Frühjahre die Umfassungswände nur wenig aus der Erde hervorragten. Auch der Thurm wird bis zum kommenden Frühjahr, falls nicht ungewöhnliche Kälte eintritt und zur Einstellung der Arbeiten zwingt, vollständig ausgebaut sein, und im Innern der Kirche stehen bereits die steinernen Rundbögen, welche die Emporen zu stützen bestimmt sind, sammt einer Anzahl der stattlichen Säulen. — Auch die Angelegenheit der Umwandlung des öden Maximiliansplatzes in eine Gartenanlage hat endlich einen Schritt vorwärts gemacht. In einer der letzten Sitzungen des Stadtmagistrats wurden die darauf bezüglichen Entwürfe vorgelegt und angenommen. Dieselben sind von dem k. Hofgartendirektor Effner ausgearbeitet, und die Kosten der gärtnerischen Arbeiten auf beiläufig 79,000 Mark veranschlagt. Hr. v. Effner sprach sich zugleich dahin aus, daß er die Ausführung bis Juni nächsten Jahres zu vollenden im Stande wäre, vorausgesetzt, daß die Arbeiten alsbald begönnen. Das aber wird voraussichtlich nicht wohl der Fall sein, denn der Magistrat hat in letzterer Richtung noch nichts beschlossen. Nach dem Effner'schen Projekte soll das Südende der Anlagen ein großartiger Brunnen schmücken, und Prof. Wagmüller hat auch bereits einen Entwurf dazu vorgelegt, den der Magistrat gleichfalls annahm. Wie hoch sich die Ausführungskosten belaufen, darüber wurde in der öffentlichen Magistratssitzung nichts bekannt gegeben. Hoffentlich gelangt der Wagmüller'sche Entwurf vor der definitiven Annahme durch die Stadtverwaltung noch irgendwo zur öffentlichen Kenntniß, damit die Kritik sich darüber gutachtlich äußern kann. Unseres Erachtens hat das steuerzahlende Publikum einen wohlbegründeten Anspruch darauf, das Urtheil Sachverständiger darüber zu hören. Und das um so mehr, als bisher von der Einfügung eines monumentalen Brunnens in das Anlagenprojekt in weiteren Kreisen

nichts bekannt wurde, somit auch andere Künstler als Hr. Wagmüller nicht in der Lage waren, solche Entwürfe auszuarbeiten. Monopolistische Tendenzen sind in unserer Zeit nichts weniger als am rechten Platze, am wenigsten da, wo der Steuersäckel in Anspruch genommen wird. Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, anzudeuten, daß gerade im Punkte öffentlicher Brunnen in München neuerlich schwer gesündigt wurde. Oeffentliche Brunnen sollten ihrer Natur nach unbedingt so eingerichtet sein, daß sie nicht blos durch das von ihnen gespendete Wasser in heißen Sommertagen zur Erfrischung der Luft beitragen, sondern auch dem Erquickung heischenden Publikum zugänglich sind. München ist eine überaus wasserreiche Stadt, gleichwohl wird das Wasser kaum irgendwo in so geringem Umfange verwerthet als ebenda. Man sehe nur, wie außerordentlich gering die Zahl der öffentlichen Brunnen ist. Während man in anderen Städten solche mit großen Kosten neu herstellt, hat man sie in München seit Jahrzehnten systematisch beseitigt. Wir erinnern uns aus der Jugendzeit noch an Dutzende, die seitdem verschwunden sind. Was in dieser Richtung geschaffen wurde, bietet dafür nicht den geringsten Ersatz. Da steht z. B. auf dem Gärtnerplatze in Mitten einer durch ein eisernes Gitter abgesperrten Gartenanlage, somit absolut unzugänglich und unbenutzbar, ein verschwindend kleines Brünnchen, aus dem das Wasser mehr sickert als fließt, obwohl kaum zweihundert Schritte davon die Isar in jugendlichem Uebermuthe vorüberstürzt. Nicht viel besser ist es mit dem Brunnen am Sendlingerthorplatze bestellt und nun gar das Brünnchen in den Anlagen der Sonnenstraße! Es scheint nur deshalb dazustehen, damit das Publikum weiß, wie man öffentliche Brunnen nicht machen solle. In der That, ein abschreckenderes Beispiel läßt sich kaum denken! Angesichts solcher und anderer kläglicher Leistungen wird man wohl mit Recht mißtrauisch, und es rechtfertigt sich der Wunsch, das neue Brunnenprojekt möge vor definitiver Annahme öffentlicher Besprechung unterstellt werden, und das um so mehr, als die letzten Arbeiten Wagmüller's im Gebiete monumentaler Plastik sehr verschiedene Beurtheilung fanden.

Inserate.

An Beiträgen für die **Schnaase-Büste** sind ferner eingegangen:

Von Frau Ida Haussmann und Herrn Dr. Blasius 35 M., von Herrn Dr. W. Bode 30 M.

Summe	65 M.
Summe der bisher. Quittungen	2722 „ 60 Pf.
Gesammtsumme	2787 M. 60 Pf.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

4. Februar

Nr. 17.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Holländische Kunstzustände.

IV.

Ein Beschluß des Königs Wilhelm III. der Niederlande vom 8. März 1874 lautet im Auszug dahin, daß er auf Vortrag seines Ministers der inneren Angelegenheiten gut gefunden habe, von ihm selbst ernannte **Rijksadviseurs zu beauftragen, gefragt oder ungefragt** an die Regierung Berichte zu erstatten in Bezug auf die Maßregeln, welche zur Erhaltung der für die vaterländische Geschichte und Kunst werthvollen Gebäude zu ergreifen seien; solchen Objekten nachzuspüren und, sofern sie nicht im Privatbesitz befindlich sind, ein **Inventar von ihnen zu entwerfen; ferner betreffs der** Sammlungen von Geschichts- und Kunstdenkmälern des Reiches der Regierung Vorschläge zu unterbreiten und **ihr Gutachten zu liefern über diejenigen Neubauten,** welche ganz oder zum Theil auf Regierungskosten zur Ausführung kommen.

Die Zahl der Rijksadviseurs ist auf höchstens 15 festgesetzt, inklusive des vom König zu ernennenden Sekretärs. Der Minister ist ermächtigt, den Rijksadviseurs einen oder mehrere Opzichter-Teekenaars (etwa **Vorsteher-Zeichner) zur Verfügung zu stellen, und die Rijksadviseurs, im In- und Auslande Korrespondenten zu ernennen. Selbstverständlich genießen die Rijksadviseurs Reisediäten und Portofreiheit bei allen Dienst**sachen.

Die Rijksadviseurs haben jährlich zum 1. Juni **einen Jahresbericht über ihre seitherige Wirksamkeit dem Ministerium einzureichen und mit seiner Zustimmung ihre Geschäftsordnung zu regeln.**

Der König ernannte zum Präsidenten der Rijksadviseurs Mr. (Meister der Rechte) C. Fock (den Vorgänger des jetzigen Ministers des Inneren; zum Vizepräsidenten Herrn C. Leemans (Vorstand des Alterthumsmuseums zu Leyden); zum Sekretär Jhr. Mr. Viktor de **Stuers (Jhr. = Junkheer); zu Rijksadviseurs die Herren** P. J. H. Cuypers (Architekt), Mr. A. J. Enschedé (Archivar in Haarlem), Jhr. J. R. T. Ortt (Inspektor vom Wasserstaat), den Kunsthistoriker Mr. C. Vosmaer, den Maler und Archäologen D. van der Kellen, den Architekten J. **Gosschalk. Sekretär ist augenblicklich Jhr.** Hooft van Iddekinge, seither Direktor des Münzcabinets in Leyden. Als Zeichner ist Herr H. M. Tétar van Elven angestellt, als Opzichter-Teekenaar Rudolf Redtenbacher, Architekt.

Ausgeschieden von der Kommission der Rijksadviseurs ist Herr E. Gugel (Professor der Architektur in Delft) und krankheitshalber hat abgelehnt Herr Maler J. Weißenbruch.

Es war ein ebenso praktischer Gedanke, als es von **Klugheit zeugte, daß man der neuen Einrichtung durch** Männer der verschiedenartigsten Berufszweige Leben gab; ein Konsortium von Autoritäten, welche ein so hohes **Ziel verfolgen wie das vorliegende, kann ja nur dann** eine Bedeutung haben, wenn durch dasselbe alle Kanäle **geöffnet werden, durch deren Zufluß die Hebung des Gesammtniveaus der Kunstinteressen befördert wird.** Handelte es sich ja doch hier nicht um Fruchtbarmachung **dieses oder jenes Kunstgebietes, nicht um Parteinahme für diese oder jene Kunstrichtung, sondern um Anregung nach allen Seiten hin, um Kräftigung und Koncentration der Kunstbestrebungen vieler einzelner Personen,**

um Belebung der großen theilnahmslosen Masse im Volk. Schon nach zwei Monaten konnten die Rijksadviseurs durch ihren Präsidenten und den Sekretär dem Minister des Inneren einen kleinen Bericht ihrer Wirksamkeit vorlegen. Pfahl an Pfahl war in den versumpften und versandeten Boden Hollands eingetrieben worden, um ein festes Fundament zu gewinnen.

Nach Festsetzung der Geschäftsordnung, nach Erwählung der Korrespondenten und Einladung zur Mitwirkung in ihrem schönen Berufe hatten die Rijksadviseurs gegen die Niederreißung von nicht weniger als acht schönen Baudenkmälern gewirkt, größtentheils mit Erfolg. (Leider wurde trotz aller Bemühungen der Kommission seither die Hoogewoerds-poort zu Leyden, ein sehr tüchtiger Renaissancebau, weggerissen.) Alte Seidentapeten wurden vor dem Verderben gerettet, 8 Gemälde angekauft, verschiedene Kunstgegenstände durch Schenkung erhalten; über die Museen wurde Bericht erstattet, und mit Recht bedauerte die Kommission, daß die Galerie Suermondt an Preußen verkauft worden war, welche früher um mäßigen Preis von der Regierung erstanden werden konnte. Die Rijksadviseurs berichteten ferner über den traurigen Zustand des Archivwesens in Holland, über ein neu zu gründendes Museum vaterländischer Alterthümer und Kunstwerke, an dessen Errichtung schon Minister Thorbeke gedacht hatte, endlich über eine Reihe von Gebäuden, welche von Neuem aufgeführt werden sollten, wie die Universität zu Leyden, oder deren Restauration im Gange befindlich oder in Aussicht genommen ist; so waren außer dem genannten Akademiebau zu Leyden dem Urtheil der Adviseurs unterbreitet worden: die Restauration der Kathedrale zu Herzogenbusch, des Doms zu Utrecht, der Gefangenenpoort im Haag, der Hoogland'schen Kirche zu Leyden, der St. Bavokirche zu Haarlem und anderer, dann endlich die Restauration der Glasmalereien in Gouda.

Der erste Jahresbericht, auf welchen wir zurückkommen werden, wird noch einige Zeit auf sich warten lassen; die Ernennung des seitherigen Sekretärs, Herrn de Stuers zum Referenten (für Kunstangelegenheiten) im Ministerium und die Neuwahl seines Nachfolgers ist die wesentliche Ursache dieser Verzögerung.

Die edlen Bestrebungen, welche wir jetzt in Holland angebahnt sehen, werden sicherlich ihre guten Früchte tragen; doch dürften sie ohne kräftige, materielle Unterstützung seitens der Regierung nicht allzu raschen Erfolg erleben. Wenn man zwanzig Jahre lang die Kunst vernachlässigt hat, so erntet man eben jetzt die traurigen Resultate des verwilderten Bodens, Disteln und Dornen statt werthvoller Erträgnisse. Die Regierung hat eine große Schuld wieder gut zu machen, sie hat beträchtliche Geldmittel zur Verfügung zu stellen, um dieses so löblich begonnene Werk zu einem guten Ende zu führen. Die Erfahrungen, welche ich seither im Lande machte, sind dieselben, wie ich sie in Deutschland oder Italien sammelte: im Volk ist eine viel größere Liebe und Verehrung, mit einem Wort, Pietät für die alten Denkmäler des Landes zu finden als bei der großen Menge der gebildeten Städter.

Die alte Kirche, das Rathhaus, das herrschaftliche Schloß sind auf dem Lande und in kleineren Städtchen den Bewohnern liebe, altersgraue Freunde, an welche sich tausend schöne Erinnerungen knüpfen; ihr Fortbestehen wird auf's lebhafteste gewünscht. Der Städter will gleich einen Parthenon oder einen Kölner Dom haben, wenn ihm ein Bau erhaltenswerth erscheinen soll, und die sind nun freilich im Lande nicht zu finden. Die Leute sind überall so willig und entgegenkommend, freuen sich so aufrichtig, wenn man ihre hübschen alten Bauwerke erhalten will, und nur der Großstädter, der vielleicht in Amsterdam alt geworden ist, ohne jemals das Trippenhuis gesehen zu haben, ist Kunstbestrebungen feindlich gesinnt.

Erhält und erweckt die Regierung die Liebe zur Kunst im Volk nach allen Richtungen und mit allen Mitteln, der Dank soll ihr wahrlich nicht ausbleiben.

Und auch in anderer Beziehung ist es in Holland gerade wie bei uns oder anderswo: an die tüchtige Restauration eines Baudenkmals schließt sich von selbst als Erfolg ein entwickelterer Zustand der Bauhandwerke an. Man suche einmal in Amsterdam, ob man so tüchtige Steinmetzen, Kunstschmiede und Bildschnitzer finden wird wie in Herzogenbusch, wo etwa 15 Jahre bereits an der prächtigen Kathedrale restaurirt wird? Dasselbe gilt für großartige Neubauten, die allerdings in Holland spärlich sind.

Mit Restaurationen, Neubauten, Sammlungen und Museen ist nun gewiß noch nicht Alles gethan. Die Regierung hätte vor Allem den **Zeichenunterricht** gründlich zu verbessern. Dazu sind begreiflicherweise nicht blos gute Vorbilder von Nöthen, viel wichtiger ist es, die passenden Lehrkräfte zu wählen. Die Frage des Zeichenunterrichts müßte von Künstlern ersten Ranges untersucht und deren Vorschläge müßten befolgt werden. Man sehe sich doch anderwärts um, studire den Zeichenunterricht in Belgien, Frankreich, Deutschland, Oesterreich; da dürfte für Holland manches Lehrreiche zu finden sein. Wie glücklich war man z. B. im Großherzogthum Baden, als es galt, den Zeichenunterricht zu heben: man gewann Adolf Schrödter für das Freihandzeichnen am Polytechnikum in Karlsruhe, und wie bald machte sich der Einfluß dieses frischen, anregenden, poetischen Künstlers im ganzen Lande bemerkbar! Wie mancher Keim künstlerischer Begabung wurde durch ihn dem Verkümmern in trockenem Berufsleben entrissen! Solche Leute müßten hier eingreifen,

belebende, sinnige Naturen, Originale voll liebenswürdigem Humor und Scham erweckendem Sarkasmus, den besten Waffen gegen Philistrosität und Schlafmützenthum!

Dann könnten sich die Holländer auch einmal zum Vorbild unsere Gewerbemuseen in Berlin, Dresden, Wien, Stuttgart, München, Nürnberg und anderen Orten ansehen; das sind freilich keine Kensingtonmuseen, aber wie mächtig wirken diese vielen Hebel seit einer Reihe von Jahren an dem Aufschwung unserer, auch der Barbarei entzogenen Kunstindustrie! Sie, die reichen Holländer, die kolossale Geldmittel nur flüssig zu machen brauchen, sollten sie mit ihrem praktischen Verstande und ihren vielen trefflichen Anlagen nicht bald in die Höhe kommen? Es müßte doch sonderbar zugehen, wenn alles das nicht hälfe.

In allen einigermaßen wichtigeren Städten müßten Bibliotheken mit Prachtwerken aller Art entstehen; die Holländer haben ja so wenige Schwierigkeiten mit fremden Sprachen; leicht können sie englische, französische und deutsche Werke lesen und studiren; sollten alle solche Angelegenheiten, wie die erwähnten, nicht auch für die über ganz Holland verbreitete Gesellschaft zur Beförderung der allgemeinen Wohlfahrt passend sein, welche 14,000 Mitglieder zählt? Sie könnte einmal im Palast für Volksfleiß eine internationale Ausstellung von Lehrmitteln veranstalten, um dem Publikum zu zeigen, was anderswo geschieht!

Sie könnte auch Preisaufgaben stellen, könnte Prämien aller Art vertheilen, bald für das schönste Haus, welches gebaut wird, oder für ein Meisterstück von Maurerarbeit, für die beste Uebersetzung eines werthvollen Lehrbuchs aus fremden Sprachen in's Holländische, oder eine prächtige typographische Leistung. Der Architekturunterricht wie das Interesse für allgemeine Kunstgeschichte müssen gehegt werden. Beide sind so zu sagen Null im Vergleich mit ihrer Pflege in anderen Ländern. Man braucht nicht einmal unser, für die Holländer etwas abgelegenes, deutsches Vaterland als Vorbild zu citiren, sie sollen nur einmal in Belgien, Paris und England sich umsehen, was da erstrebt und geleistet wird.

In Haarlem erscheint ein Prachtwerk: „Die Erde und ihre Völker", welches dem Engelhorn'schen Prachtwerk über Italien an Vorzüglichkeit der Ausstattung kaum nachsteht. Wenn man einmal Holland selbst in ähnlicher Weise ausbeutete, es würde doch wohl hier wie auswärts ein allgemeines Staunen sich kundgeben über die zu wenig gekannten Schönheiten des Landes, über seine überreichen Schätze alten Kunstfleißes, über die Unzahl der selbst Fachmännern wenig bekannten Baudenkmäler. Jede Exkursion eines Mitgliedes der Rijksadviseurs zur Untersuchung der Bauwerke des Landes, welchen die Gefahr der Zerstörung droht, ist eine Entdeckungsreise; man staunt, daß unendlich viel mehr noch von den Stürmen der Jahrhunderte verschont blieb, als man erwartete, man gewinnt das Land lieber und lieber und freut sich der Tüchtigkeit, Herzlichkeit, Zuverlässigkeit seiner Bewohner.

Nekrologe.

Joh. Adam Klein, der im vorigen Jahre verstorbene berühmte Radirer, wurde am 24. November 1792 zu Nürnberg als das vierte Kind seiner Eltern, welche eine Weinwirthschaft daselbst hatten, geboren. Da bei ihm schon sehr früh Talent für die bildende Kunst sich zeigte, ließ sein darüber erfreuter Vater ihm schon von seinem achten Jahre an Unterricht im Zeichnen ertheilen, zuerst 1800—2 von dem Zeichenlehrer von Bemmel, dann bis 1806 in der von Ph. Zwinger geleiteten Zeichenschule, woselbst er zuletzt Radirungen von Riedinger kopirte und dadurch den Grund zu seiner später oft bewunderten Sicherheit der Zeichnung legte. Darauf kam Klein in das Atelier des Kupferstechers A. Gabler, eines unbedeutenden Künstlers, aber eines in der Technik sehr erfahrenen Mannes und eines trefflichen Lehrers, der die besondere Begabung seines Schülers bald erkannte, zu würdigen und auszubilden wußte. Er wies ihn an, neben den akademischen Studien auch fleißig im Freien nach der Natur zu zeichnen, und leitete ihn an, das Charakteristische aufzufassen und richtig darzustellen. Zugleich erlernte Klein bei ihm die Technik des Radirens und Aetzens. In dieser Weise tüchtig vorgebildet, ging Klein im Jahre 1811 auf Reisen, zunächst, mit Empfehlungen von Seiten des berühmten Kunsthändlers Frauenholz versehen, über Regensburg, die Donau hinab, nach Wien, wo er bei den dortigen Künstlern freundliche Aufnahme fand, die Akademie besuchte, daneben aber auch mit Ausführung verschiedener Aufträge beschäftigt war, auch viele Platten ohne besonderen Auftrag radirte. Er zeichnete mit Vorliebe, und zwar schon mit seiner bekannten Sicherheit, Korrektheit und Treue der Auffassung, die malerischen Kostüme der Ungarn, Walachen, Polen zc., ihre Pferde und Fuhrwerke. Als dann Frauenholz nach Wien kam, kaufte er Klein nicht nur sämmtliche radirte Platten ab, sondern machte auch neue Bestellungen. Im September 1812 machte Klein in Gesellschaft des ihm befreundeten Malers Mansfeld eine Fußreise durch die Steyrischen Gebirge, an den Traun- und Hallstädter See, von welchen er viele Zeichnungen heimbrachte. Reichen Stoff für seine Studien brachten ihm dann die Kriegszüge der Jahre 1813 und 1814. Er zeichnete die Soldaten und deren Bagage mit einer erstaunlichen Genauigkeit und Treue, so gewissenhaft korrekt, daß diese Studien zugleich ein höchst werthvolles Material für kulturhistorische Zwecke bilden, Zeichnungen, welche um so werthvoller sind, weil wenig andere Künstler jener Zeit dergleichen gefertigt haben. Im Jahre 1815 kehrte Klein nach seiner Vaterstadt zurück, wo er in der begonnenen Weise fleißig fortarbeitete, auch hier besonders unter den durchziehenden fremden Truppen seine Studien machte, aber auch viele Landschaften zeichnete. Auch kultivirte er jetzt mehr die Oelmalerei. Klein malte mit derselben Genauigkeit, mit welcher er zeichnete und radirte. Es

kam ihm überall auf größtmögliche Treue und Charakteristik in den Einzelheiten, weniger auf malerische Gesammtwirkung oder Stimmung an, weshalb seine Oelgemälde meist trocken, oft hart, nur selten wirkliche „Bilder“ sind, während seine Radirungen unübertroffen dastehen und den besten aller Zeiten sich anreihen. Im Juni 1816 ging Klein, in Begleitung seines Freundes und Kunstgenossen, des trefflichen Radirers J. C. Erhard nach Wien zurück, wo er meist Oelbilder malte, dann aber, nach einem längeren Aufenthalte in Salzburg und einem kürzeren in Nürnberg, im August des Jahres 1819 nach Italien aufbrach. Er ging durch die Schweiz, über Mailand, Bologna und Florenz nach Rom, wo er seinen Freund Erhard in Gesellschaft des Landschaftsmalers Koch fand und bald mit den anderen damals in Rom lebenden deutschen Künstlern befreundet wurde. Auch in Italien interessirten ihn mehr das Volk mit seinen malerischen Kostümen, die Fuhrwerke, die Lastthiere und Aehnliches, als die großen Kunstwerke älterer Zeiten. Er zeichnete, radirte und malte sehr fleißig, verkaufte auch mehrere größere Gemälde an die Kronprinzen von Bayern und Dänemark, an die Grafen Schoenborn und Baudissin, so wie an den englischen Gesandten Baron Rheden. Ende des Jahres 1821 ging er über Venedig und Tirol nach Nürnberg zurück, wo er sogleich mehrere Aufträge zur Ausführung größerer Oelgemälde nach den mitgebrachten Studien erhielt, sich auch am 10. Februar 1823 mit Karoline Wüst verheirathete. Kleine Ausflüge nach Dresden, Leipzig und München abgerechnet, blieb Klein nun bis zum Jahre 1839 in seiner Vaterstadt, siedelte dann aber, nachdem seine Gattin gestorben war und er sich zum zweiten Male mit der Wittwe des Kupferstechers Wolf verheirathet hatte, nach München über, wo er bis zu seinem am 21. Mai 1875 erfolgten Tode — er wurde 83 Jahre alt — unablässig schaffend — noch im Jahre 1871 hat er gemalt, während er die Radirnadel schon seit mehr als zehn Jahren bei Seite gelegt hatte — in stiller Zurückgezogenheit gelebt hat.

Klein war ein ächter Künstler im besten Sinne des Wortes, lebte ganz seiner Kunst, war milde und bieder in seiner Gesinnung und liebenswürdig in seinem Wesen. An Anerkennung hat es ihm nie gefehlt. Seine Arbeiten waren stets hochgeschätzt und viel begehrt; seine Radirungen wurden von vielen Kunstfreunden eifrig gesammelt. Trotzdem blieb Klein einfach und bescheiden.

Im Jahre 1844—1848 publicirte die Zeh'sche Buchhandlung in Nürnberg eine Gesammtausgabe seiner Radirungen, über 100 Blatt enthaltend, welche 1850 in J. L. Lotzbeck's Verlag überging. Im Jahre 1863 erschien ein sorgfältig gearbeitetes Verzeichniß aller Werke, nebst Biographie und Porträt des Künstlers von dem Postrath C. Jahn in Gotha. Es zählt 366 Radirungen auf. — Eine größere Anzahl (11 Nummern) seiner Oelgemälde, deren Zahl auf 150 angegeben wird, und 280 Blatt Aquarelle und Handzeichnungen besitzt, aus Hertel's Nachlaß stammend, der Kaufmann Georg Arnold in Nürnberg. Ein großer Theil der Original-Kupferplatten (außer dem oben angeführten sogenannten „Zeh'schen Sammelwerk“, eine weitere große Anzahl seiner besten Arbeiten, die s. Z. bei Frauenholz und Anderen erschienen) befindet sich im Besitz der Verlagshandlung Lotzbeck (C. Rüll) in Nürnberg, welche Abdrücke derselben in neuer Ausgabe publicirt.

R. Bergau.

B. **Xavier Steifensand**, einer der tüchtigsten Kupferstecher der Düsseldorfer Schule, ist nach längeren Leiden am 6. Januar d. J. in Düsseldorf gestorben. Er war 1809 in Caster im Regierungsbezirk Köln geboren und kam frühzeitig nach Bonn, wo er bei dem Kupferdruckereibesitzer Schulgen die erste Anleitung zum Schriftstechen erhielt. Gleichzeitig empfing er bei Gotzenberger und Cauer Unterricht im Zeichnen. 1832 bezog er die Kunst-Akademie in Düsseldorf, fertigte hier eine Kopie der h. Katharina von Desnoyers nach Rafael in Linienmanier an und ging, um sich in dieser Behandlungsweise bei einem bewährten Meister zu vervollkommnen, 1834 nach Darmstadt, wo er ein Jahr unter J. Felsing's Leitung arbeitete. Nach Düsseldorf zurückgekehrt, führte er einen Stich nach Bendemann's „Hirt und Hirtin“ aus und stach mehrere Platten für die Cotta'sche Verlagshandlung nach Zeichnungen von Schrödter, Kaulbach und Stilke für die Prachtausgaben von Goethe's und Schiller's Werken und nach Alfred Rethel für Rotteck's Weltgeschichte. Sein erstes größeres Werk war der höchst gelungene Stahlstich nach Jakob Becker's Gemälde: „Das Gewitter“, dem eine „Madonna“ nach Overbeck (1846) und „Friedrich II. und sein Kanzler Peter von Vineis“ nach Schrader (1847) folgten. Während Professor Josef Keller in den Jahren 1841—1844 in Italien verweilte, vertrat ihn Steifensand, der eng mit ihm befreundet war, als Lehrer der akademischen Kupferstecherschule, was auch bei späteren Reisen Keller's noch oftmals der Fall war. 1848 vollendete er ein Bildniß des Abbé Lacordaire in ganzer Figur nach einem Gemälde von A. Chauvin, dem sich später ein kleines Porträt Pius' IX. anschloß. Hierauf entstanden Mirjam nach Chr. Köhler (1852), Christusknabe nach Deger (1853) und die Christnacht nach Mintrop. Kleinere Platten nach Zeichnungen von Overbeck in halbausgeführter Manier für ein Evangelienwerk der Verlagshandlung von Schulgen-Bettendorf, sowie für den Verein zur Verbreitung kleiner religiöser Bilder führte Steifensand zwischen seinen größeren Blättern mit nimmer rastendem Fleiße aus, und nach Vollendung der beiden Stiche nach Mintrop: „Maria's Besuch bei Elisabeth“ und „Die Verkündigung“, sowie der „Regina Coeli“ nach Karl Müller, begann er sein größtes und bedeutendstes Werk, das er nach angestrengter Arbeit im Herbst 1873 beendigte. Es war der treffliche Kupferstich: „Die Anbetung der heiligen drei Könige“ nach Paolo Veronese, der gleich vielen der vorhergenannten Blätter als Nietenblatt des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen“ erschien. Derselbe fand allenthalben die wärmste Anerkennung und trug ihm verschiedene Auszeichnungen ein. Der König von Preußen verlieh ihm den Professortitel, der König von Sachsen den Albrechtsorden und der Großherzog von Sachsen-Weimar den Orden vom weißen Falken und die Königl. Akademie der Künste in Berlin ernannte ihn zum Ehrenmitglied. Schon früher hatte er die königlich belgische goldene Medaille erhalten. Ein zunehmendes Unterleibsleiden verhinderte Steifensand an der Vollendung eines darauf begonnenen Stichs nach einem Genrebilde, „Das lesende Mädchen“ von Salentin, und setzte seinem Wirken ein Ziel. Sein Tod erfolgte nach einer scheinbar glücklich überstandenen, höchst gefährlichen Operation sanft und schmerzlos. Steifensand war ein sehr gewissenhafter, ernst strebender Künstler, der immer bemüht war, den Geist und Charakter des Vorbildes möglichst treu wiederzugeben. Nicht so vollendet in der Zeichnung wie Keller, wußte er seinen Stichen durch eine farbige malerische Behandlung besonderen Reiz zu verleihen und zeichnete sich namentlich in der ausgeführten Linienmanier durch eine meisterhafte Technik aus. Die Düsseldorfer Künstlerschaft verliert in ihm einen liebenswürdigen, wohlwollenden und allgemein hochgeachteten Genossen, der sich das ehrenvollste Andenken gesichert hat. Sein Tod erregte daher die wärmste Theilnahme, die sich in einer zahlreichen Betheiligung bei seinem feierlichen Begräbniß deutlich zu erkennen gab. Steifensand hinterläßt eine Wittwe und eine Tochter. Seine Werke werden seinen Namen der Nachwelt erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** In der Ausstellung von Bismeyer und Kraus befanden sich kürzlich die beiden Gemälde aus dem Besitz der „Verbindung für historische Kunst“: „Luthers Ein

zug in Worms" von G. Spangenberg in München, und „Paulus predigt als Gefangener in Rom das Evangelium" von Albert Baur in Weimar. Das erstere ist in diesen Blättern bereits mehrfach besprochen. Es vermochte nicht, sich hier großen Beifall zu erringen. Das andere aber bewies, daß Baur, seitdem er unsere Stadt verlassen, in koloristischer Beziehung und in der malerischen Technik ganz außerordentliche Fortschritte gemacht hat. Die Charakteristik des Paulus war leider weniger gelungen als die der anderen Figuren, wodurch der Eindruck des Ganzen einigermaßen beeinträchtigt wurde, wie denn überhaupt eine noch schärfere Individualisirung der verschiedenartigen Gestalten die vielen trefflichen Eigenschaften des interessanten Bildes wesentlich gehoben hätte. Das Gemälde ist jedenfalls ein neuer Beweis für die hohe Begabung des Meisters, der in rüstigem Weiterstreben stets glänzendere Erfolge erringen wird. Einige andere Bilder von Weimarischen Künstlern erregten ebenfalls durch ihre malerischen Vorzüge warme Anerkennung. Von den einheimischen Malern hatten W. Lommen, E. Dücker und L. Fahrbach lobenswerthe Landschaften ausgestellt, denen sich Nordenberg, Tannert, Sonderland u. A. mit guten Genrebildern anschlossen. Dieselben wurden indessen sämmtlich übertroffen durch ein neues Gemälde von Vautier, „Am Brunnen", welches bei E. Schulte zu sehen war. Dasselbe zeigt einige junge Mädchen, die über eine andere hübsche Bäuerin, welche einsam am Brunnen steht und mit finsteren Blicken aus der Ferne zuhört, allerlei Böses zu sagen haben, was natürlich auf keinen unfruchtbaren Boden fällt! „Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu", und daß ein so feiner Beobachter wie Vautier ganz der geeignete Mann ist, so etwas interessant darzustellen, versteht sich eigentlich von selbst. Würde der Künstler in seiner Färbung etwas wirkungsvoller sein, so dürfte dies seinen Werken zu großem Vortheil gereichen. Hedwig Greve bewährte in einem italienischen Genrebild das schöne Talent, welches wir unlängst bei ihren Erstlingswerken, einigen Porträts, anzuerkennen Gelegenheit hatten. E. Bertling brachte wieder ein höchst gelungenes Damenbildniß. Ebenso Karl Sohn, der auch drei Kinderporträts ausgestellt hatte, welche uns indessen weniger gefallen konnten. Der Altmeister J. W. Preyer lieferte ein neues Stillleben, worin seine vielbewunderten Vorzüge auf's Neue glänzend hervortreten, und von den Landschaften haben wir noch Arbeiten von W. Klein, und Frl. v. Grab namhaft zu machen, denen R. Burnier zwei treffliche Thierstücke hinzufügte.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft zu Berlin.** In der Sitzung vom 11. Januar besprach Herr Curtius zunächst die eingegangenen Schriften, darunter besonders die stattliche Ausgabe des Musée Fol in Genf, dessen reichen Inhalt er hervorhob, sowie die Verwerthung desselben für die dortige Kunstindustrie. Er zeigte ferner einige besonders schöne Gypsabdrücke aus den für das Berliner Königl. Museum kürzlich erworbenen Formen, welche aus einer antiken Fabrik von rothen, sog. aretinischen Thongefäßen bei Cumae in Campanien stammen und mancherlei Fabrikzeichen und Fabrikantennamen enthalten. Endlich sprach er über den Stand der Ausgrabungen in Olympia und legte einen Papierabdruck der vierzeiligen Inschrift des Paionios von Mende vor, die am Postamente der Nike gefunden worden ist. Von Herrn Adler wurde das schon vor längerer Zeit (1851) erschienene Werk des Architekten Bouchet: „Compositions antiques" vorgelegt und nach Erläuterung des in künstlerischer Beziehung hochbedeutsamen Inhalts zur Ergänzung für archäologische Apparate an Universitäten und Gymnasien warm empfohlen. Nachdem sodann Herr Schubring den finanziellen Jahresabschluß vorgelegt und Decharge empfangen hatte, wurde der bisherige Vorstand, aus den Herren Curtius, Adler, Schöne und Schubring bestehend, durch Akklamation wiedergewählt und durch Ballotement die Herren Kießling, Dorn, Jordan und Ende als ordentliche Mitglieder der Gesellschaft neu aufgenommen. Herr Trendelenburg besprach das Prachtwerk von K. Woermann: Die antiken Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel in Rom, in welchem zum ersten Male diese in den Jahren 1848—50 aufgedeckten und sowohl durch ihre Darstellungen als durch die Schönheit des landschaftlichen Hintergrundes ausgezeichneten Wandgemälde in farbigen Nachbildungen veröffentlicht werden. Die chromolithographischen Tafeln, hervorgegangen aus der lithographischen Anstalt von Loeillot in Berlin, übertreffen an Schönheit der Ausführung, sowie an Treue des Stiles alles, was bisher in Nachbildung antiker Wandgemälde geleistet ist, und reihen sich würdig den berühmten Publikationen der „Arundel Society" und den „Hildebrandt'schen Aquarellen" an. Ueber den engen Kreis der Fachgenossen hinaus werden diese schönsten aller Landschaftsbilder, die das Alterthum uns hinterlassen hat, das lebhafteste Interesse erregen, da sie zum ersten Male einen Einblick in das künstlerische Vermögen der Alten auf diesem scheinbar so ganz modernen Kunstgebiete gewähren. In dem beigegebenen Texte hat Woermann die Darstellungen der Bilder und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung eingehend erläutert. Er setzt aus guten Gründen die Zeit ihrer Entstehung in die ersten Jahre des Kaiserreiches oder in die letzten der Republik. Die Vorläufer dieser Kompositionen sind, wie Woermann in dem mit den Odysseelandschaften gleichzeitig erschienenen umfangreichen und in den wesentlichen Resultaten unanfechtbaren Werke: „Die Landschaft in der Kunst der Alten" (München, Ackermann 1876) ausführlich nachgewiesen hat, in der hellenistischen Epoche der griechischen Kunst entstanden, denn erst seit Alexander dem Großen haben die Griechen eine selbständige Landschaftsmalerei gehabt und ausgebildet. Zwar sind ihre Leistungen hierin nie so vollkommen gewesen wie auf anderen Gebieten der bildenden Kunst, denn der Mangel einer wissenschaftlichen Perspektive, die geringere Innigkeit des antiken Naturgefühles, die Belebung der ganzen Natur durch anthropomorphische, ideale und mythische Gestalten und andere Ursachen haben ihrer Landschaftsmalerei bestimmte und auch in den Odysseebildern wahrnehmbare Mängel stets anhaften lassen. Dennoch haben ihre Landschaften, und vor allem die der Odysseebilder nicht blos ein hohes künstlerisches Interesse, sondern gewähren, wie z. B. die Unterweltsdarstellung mit ihrem fast Rembrandt'schen Kolorit, auch demjenigen einen künstlerischen Genuß, der nach den Schöpfungen eines Preller gerade an solche Kompositionen die höchsten Anforderungen stellt. Herrn Hübner wurde die Vorlage neuer Photographien 1) von der bekannten Thusnelda-Statue in Florenz, 2) von dem fälschlich Jason mit dem goldenen Vließe genannten Reliefe in der vatikanischen Sammlung verdankt. An die erste knüpfte er Bemerkungen hinsichtlich des jetzt erst deutlicher werdenden Charakters des Kopfes. In dem zweiten wies er einen mit einer Paenula aus zottigem Pelz bekleideten, wahrscheinlich germanischen Gefangenen nach, welcher gefesselt vor einem Tropäum steht. Unzweifelhaft hat das schöne Relief zur Dekoration eines Bauwerkes gedient, etwa eines Triumphbogens (wobei an den des Domitian gedacht werden kann), und in ähnlicher Weise wie das Relief des römischen Kriegers im Berliner Museum. Endlich legte derselbe eine für die Archäol. Zeit. bestimmte Zeichnung des Matronensteines von Rödingen in der Mannheimer Alterthümersammlung vor, um deren Darstellung sich Professor Haug in Mannheim ein besonderes Verdienst erworben hat. Das kleine Denkmal ist, gegenüber zahlreichen ähnlichen von roher Dutzendarbeit, von hervorragendem Kunstwerthe; auch theilt es mit nur einem einzigen Matronendenkmal (in Pallanza am Lago maggiore) die Eigenthümlichkeit, daß neben den drei Göttinnen jugendliche Gestalten Opfernder erscheinen, deren sichere Deutung bisher noch nicht gelungen ist. Die neue sorgfältige Veröffentlichung und eingehende Besprechung des Denkmals durch Herrn Haug wird auch diese Frage ihrer Lösung näher bringen. Zuletzt legte Herr Jacobsthal die von ihm (auf einer Reise nach Unter-Italien und Sicilien) zu Pästum in natürlicher Größe bewirkten Aufnahmen der merkwürdigen altdorischen Kapitäle von der Westfront des dortigen Zwillingstempels (fälschlich noch immer Basilika genannt) vor, und besprach den bisher nur an dieser Stelle beobachteten sehr eigenartigen, fast eleganten Habitus des Hypotrachelium in eingehender Weise.

J. B. A. **Die „Art Union of London"**, eine nach dem Muster der deutschen Kunstvereine gebildete Gesellschaft, veröffentlichte vor Kurzem ihren Jahresbericht. Sie zählt nicht weniger als 18,000 Subskribenten und erzielte demgemäß die nicht unansehnliche und bis dahin noch nicht übertroffene Jahres-

einnahme von 18,000 £. Das zur Vertheilung gekommene Kunstblatt ist ein Stich nach einer Wasserglasmalerei des verstorbenen Daniel Maclise, R. A., das Zusammentreffen Wellington's mit Blücher darstellend. Die von dem Verein für dies umfangreiche Kunstwerk ausgeworfene Summe beträgt nicht weniger als 7800 £. Wiederholt erfährt man, daß in Folge eines Fehlers bei Bereitung oder Anwendung der Wasserglaslösung eine Art von Ausschwitzung als trüber Dunst über der Oberfläche des großen Wandgemäldes sich ausbreitet. Die Ursache liegt in dem hervorgetretenen Silicat; es läßt sich indeß annehmen, daß nach dessen Entfernung das Bild unversehrt sein und unzerstörbar bleiben wird. In London bedient man sich bei dergleichen Wandgemälden fast derselben Methode wie in Deutschland. Mr. Maclise reiste vor Jahren auf Ansuchen des verstorbenen Prinz-Gemahls nach Berlin, um bei Kaulbach selbst dessen Verfahren kennen und anwenden zu lernen. Ich habe bei den großen Wasserglasmalereien im Treppenhause des neuen Museums verschiedentlich diese Silicatausschwitzungen, welche hier in England so viel Alarm erregten, beobachten können; meiner Meinung nach sind sie rein äußerlich und verschwinden schnell, die Malerei selbst bleibt dabei völlig gesund. — Der Bericht zollt seinen schuldigen Tribut den verstorbenen Künstlern, namentlich Owen Jones, „dem mächtigsten Apostel der Polychromie in ihrer Anwendung auf die Baukunst"; ferner dem Baron Triqueti, der bei der Dekoration des Prinz Albert Mausoleums in Windsor Castle beschäftigt war. Bei diesem Anlaß bemerke ich noch, daß während der letzten Wochen die zuerst dem Baron Marochetti, dann dem verstorbenen Foley anvertraut gewesene Kolossal-Statue des Prinzen nach manchem Aufschub endlich ihre Bestimmung unter dem Baldachin des Albert-Denkmals in Hyde Park erreicht hat. Ferner wird auch des Hinscheidens der Wittwe Sir Francis Chantrey's gedacht, in Folge dessen ein Vermächtniß von ungefähr 3000 £ jährlich der Königl. Akademie zur Verfügung gestellt wurde, „für den Ankauf von Skulpturen und Malereien ersten Ranges, die auf englischem Boden zur Ausführung gelangten". Die nationalen Kunstsammlungen Englands werden auf diese Weise alljährlich bedeutend vermehrt werden können.

J. B. A. **In der National-Galerie** zu London werden demnächst wichtige Veränderungen und Vergrößerungen stattfinden. Die acht hinzugekommenen Galerien und kleineren Säle mit einer Kuppel in der Mitte sind der Vollendung nahe. An der Rückseite des alten Gebäudes gelegen, ermangeln sie äußerlicher Dekoration; die alte klassische, viel getadelte und wenig bewunderte Façade dient als Front dem alten wie dem neuen Gebäude. Der Baumeister E. M. Barry ist der Sohn Sir Ch. Barry's, des Erbauers der beiden Parlamentshäuser. Was indeß der Außenseite an Schmuck abgeht, das ersetzt reichlich die üppige Dekoration des Innern. Die für die Bilder bestimmten Wände sind dunkelroth oder kastanienbraun. Genuesischer Marmor erhöht den prächtigen Eindruck, Säulen mit vergoldeten Kapitälen beleben die Wände und stützen das reichverzierte Kuppelgewölbe. Im Ganzen ist die Wirkung so ungemein prunkend, daß man beinahe fürchten möchte, die Bilder könnten durch den Vergleich leiden. Die neugeschaffenen Räume entsprechen nur einem längst gefühlten Bedürfniß, das sie eben hinreichend deckten, als ein reicher Handelsherr in London Mr. Wynn Ellis der Galerie 400, zum Theil umfangreiche Gemälde mit der Bedingung vermachte, daß sie alle als Wynn Ellis' Vermächtniß zusammenbleiben sollten. Die Kuratoren sind indeß nicht zur Annahme des Ganzen verpflichtet, was insofern ein Glück ist, als die Sammlung, obschon an kostbaren Gemälden nicht gerade arm, doch, wie längst bekannt, auch gefälschte und zweifelhafte Kunstwerke enthält.

J. B. A. **Die Arundel-Society** hat kürzlich für ihre Subskribenten „die Verkündigung" von den beiden äußeren Flügeln des Kölner Dombildes in Chromolithographie herausgegeben. Sie hat sich dadurch sehr verdient gemacht, wie vordem durch eine andere farbige Reproduktion der beiden kleinen berühmten Fresken von Jacopo d'Avanzo in der Kirche St. Antonio zu Padua. Eduard Kaiser hat die Zeichnung entworfen und die Lithographie ist unter Anleitung des Prof. Gruner von Storch und Kramer angefertigt worden. In England vernimmt man wiederholt die oft gehörte Klage, daß bei dergleichen Reproduktionen, um sie als Zimmerschmuck verwendbar zu machen, das Original verbessert und verschönert wird. Ich rede aus Erfahrung, da ich die von der Arundel-Society angestellten Kopisten in Assisi und anderswo beobachtet und gesehen habe, daß man keineswegs bemüht ist, die Bilder facsimile zu kopiren, wie sie nach den zerstörenden Einflüssen der Jahrhunderte sich darstellen. Man geht vielmehr darauf aus, den Mitgliedern der Gesellschaft die alten Kunstwerke in einer anziehenden Erscheinung zu geben, etwa in der Weise, wie sie muthmaßlich vor drei oder vier Jahrhunderten ausgesehen haben mögen.

△ **Der Münchener Hauptbahnhof** stellt sich bekanntlich als ein Konglomerat von Gebäuden dar, unter denen sich nicht blos der Fremde, sondern auch der Einheimische nur schwer zurecht findet. Nachdem das provisorische Bahnhofsgebäude auf dem Marsfelde, ein einfacher Rohbau, im Frühjahre 1847 ein Raub der Flammen geworden, erhielt Friedrich Bürklein den Auftrag, den dermaligen Bahnhof auf dem Areale der vormaligen Schießstätte aufzuführen. Sein Werk ward vielfach angefochten und nicht ohne Grund. Denn während einerseits die Einsteigehalle mit ihrer luftigen Holzbögen-Konstruktion unleugbar einen durch ihre großartigen Maßverhältnisse überraschenden Eindruck macht, so erscheint andererseits die Façade des Ganzen als gar unbedeutend. Eine magere, vom Giebel des Hauptgebäudes wenig überragte, an ihn ohne innere organische Verbindung angeklebte Kolonnade trennt die beiden Seitenpavillons mehr, als sie dieselben mit dem Mittelbau in Verbindung setzt. Diese Pavillons selbst vollenden, klein und budenhaft wie sie sind, den Eindruck des Gedrückten, Unbedeutenden. Ein im Detail allerdings zierliches Vordach aus Gußeisen an jedem dieser Pavillons erinnert lebhaft an die Kassenlokale an einem Kunstreiter-Cirkus und hätte um so mehr vermieden werden sollen, als es ein bloßes Schaustück ist und keinerlei praktischem Zwecke dient. Eigenthümlich ist es, daß der Architekt in den Fond der Kolonnade, wo alle Welt den Eintritt zur Einsteigehalle sucht, die Restauration verlegt hat und selbe so gewissermaßen zum Mittelpunkte des ganzen Baues machte. Dem steigenden Verkehre entsprechend, wurden später links und rechts größere Flügelbauten angefügt und mit dem Mittelbau durch eine Fortsetzung der vorerwähnten Kolonnaden verbunden. Das Ganze ist ziemlich schmucklos. Indeß hat es doch einen sehr werthvollen malerischen Schmuck aufzuweisen, nämlich Echter's geistvolle Fresken: Telegraphie und Eisenbahnverkehr an der östlichen Innenwand der großen Einsteigehalle, und dessen im Arabeskenstile gehaltene Fresken in den beiden Durchfahrten, welche in anmuthigster Weise die Verbindung der Völker durch Handel und Verkehr zur Anschauung bringen. Hinter den bezeichneten Hauptgebäuden dehnen sich ein paar Kilometer weit mancherlei dem Bahnbetrieb dienende Bauten, unter denen sich wieder zwei scheunenartige Holzgebäude von primitivster Konstruktion befinden. Das eine dient als Einsteigehalle für die Weltbahnlinie Paris-Wien, das andere als solche für die Ingolstädter Bahn und die Verbindung mit Berlin und Petersburg. Mancherlei Unzulänglichkeiten der bedenklichsten Art ließen seit langer Zeit einen Neubau des Bahnhofes unvermeidlich erscheinen, und es sind nunmehr die Pläne dafür so weit definitiv festgestellt und genehmigt, daß mit dem Bau der neuen Einsteigehalle mit Beginn der besseren Jahreszeit begonnen werden kann. Die jetzige Haupthalle wird offen gelegt und seiner Zeit zur An- und Ausfahrt benützt werden, desgleichen zur Aufnahme der Abfertigungs-Bureaux. Dem entsprechend wird sich der Bahnhofsneubau hinter der Haupthalle erheben, und der Zugang zu den einzelnen Einsteigehallen durch die Korridors vermittelt werden, während in den oberen Stockwerken die Bureaux des Oberbahnamtes vorgesehen sind. Die Verlängerung des Mittelbaues wird das Betriebsbureau aufnehmen und links und rechts werden die nöthigen Restaurationen eingerichtet werden. Nach Vollendung des Bahnhofsneubaues sollen die Flügelbauten des seitherigen Bahnhofsgebäudes abgebrochen und die dadurch gewonnenen Räume für Verkehrszwecke verwandt werden. Hoffentlich wird es bei diesen umfassenden Aenderungen gleichwohl gelingen, die vorerwähnten Fresken Echter's zu retten. Dabei mag es auch erlaubt sein, den Wunsch auszusprechen, es möge das neue Bahnhofsgebäude nicht blos den Zwecken des Verkehrs, sondern auch billigen ästhetischen Ansprüchen genügen. Die trostlose Langweiligkeit des dem Bahnhofe gegenüberstehenden

Telegraphenamtes, dessen überaus nüchterne und geschmacklose Formen dem Reisenden, der München zum ersten Male betritt, eine eigenthümliche Vorstellung von der Architektur dieser berühmten Kunststadt beibringen muß, berechtigt wohl hinreichend dazu, diesem Wunsche öffentlich Ausdruck zu geben.

Zeitschriften.

L'Art. No. 55. 56.

Le fondateur du musée de New-York, von F. Bé. (Mit Abbild.) — Considérations sur l'histoire de l'habitation, von J. Falcke. (Schluss.) — Le musée Fol à Genève, von W. Raymond. (Mit Abbild.) — Réforme de l'enseignement du dessin, lettre. — Art dramatique: M. Got, de la comédie française, von Ch. de la Rounat. (Mit Abbild.) — Les graveurs de Frans Hals, von G. Duplessis. (Mit Abbild.) — George Romney, von A. de Buisseret. — Courrier des Etats-Unis.

The Academy. No. 192—194.

Etching and etchers. By Philip Gilbert Hamerton, von F. Wedmore. — Royal Academy. Seventh winter exhibition of old masters, von S. Colvin. (I. u. II. Artikel.) — The work of Frederick Walker, von F. Wedmore. — A discovery at Laibach, von R. F. Burton. — Japonism, von Ph. Burty. — Art sales.

Christliches Kunstblatt. No. 1.

Carl Schnaase, von Grüneisen. (Mit Portrait.) — Die Zionskirche zu Berlin, von A. Orth. — Deutsches Palästina Museum in Jerusalem.

Kunst und Gewerbe. No. 3 u. 4.

Die Hindernisse der kunstgewerblichen Entwickelung in Bayern, von Dr. Stockbauer. — Zeichenunterricht in Amerika. — Zur Jubiläums-Ausstellung des Kunstgewerbe-Vereins.

Deutsche Bauzeitung. No. 1—7.

Die Ausgrabungen zu Olympia. — Das Haus des Architekten-Vereins in Berlin. — Von der Bau-Akademie in Berlin. — Für das Haus des deutschen Reichstages.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke in Berlin. Am 29. Februar Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen und Kupferwerken aus versch. hinterlassenen Sammlungen. Zusammen 126 Nummern.

Inserate.

An weiteren Beiträgen für die **Schnaase-Büste** sind eingegangen:

Durch Vermittelung des Herrn Prof. **Helbig** in Rom: von Sr. Exellenz Herrn von Keudell 20 Lire, von den Herren Prof. Henzen 10 L., Prof. Helbig 10 L., Dr. Klügmann 10 L., Otto Donner 10 L., Lindemann-Frommel 10 L., Bildhauer Kopf 30 L., Prof. H. Grimm 20 L., Dr. Erhardt 10 L., von Gemminger 10 L., zusammen 140 Lire oder 103 M.

Summe	103 M.	
Summe der bisher. Quittungen	2787 „	60 Pf.
Gesammtsumme	2890 M.	60 Pf.

E. A. Seemann.

EINLADUNG

zur

Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung

im Jahre 1876.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Genf	vom	2. April	bis 30. April;
Luzern	„	10. Mai	„ 28. Mai;
Freiburg	„	6. Juni	„ 25. Juni;
Lausanne	„	5. Juli	„ 23. Juli;
Bern	„	3. August	„ 27. August;
Aarau	„	5. September	„ 21. September;

Die Einsendungen sind bis **spätestens den 20. März**

an das Comité der schweizerischen Kunst-Ausstellung in Genf

zu machen

Vom Auslande her muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeclarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. **Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.**

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden.

Bedingungen.

A. Es werden nur Originalarbeiten von lebenden Künstlern aufgenommen, blosse Copien, anstössige oder unbedeutende Gegenstände werden abgewiesen.

Kunstwerke, welche vor Beendigung eines Turnus zurückgezogen werden, dürfen im weitern Verlaufe desselben nicht wieder Aufnahme finden.

B. In Betreff der Verpackung ist Folgendes zu beobachten:

a) Es soll jedes Gemälde mit dem Rahmen in der Kiste festgeschraubt werden und es soll die Kiste den Rahmen genau umfassen. Allen Schaden, welcher aus mangelhafter Verpackung entsteht, wie z. B. Zerbrechen von Gläsern etc., trägt der Versender. Ganz defecte Kisten können auf seine Kosten durch neue ersetzt werden.

b) Der vordere Rand der Kiste soll schwarz angestrichen oder mit dunklem Papier überzogen sein.

c) Der Deckel soll mit Kopfschrauben und nicht mit Nägeln befestigt sein.

d) Es dürfen in einer Kiste nicht mehrere Bilder verpackt sein.

e) Bei der Zusendung ist inwendig am Deckel die genaue Bezeichnung des Gegenstandes und des Preises in Franken, der Name des Künstlers und dessen vollständige Adresse, eventuell der Ort der Zurücksendung anzubringen. Dagegen sollen weder auf dem Bild noch auf dem Rahmen Aufschriften oder Preiszettelchen angebracht werden. **Sendungen ohne Werthangabe bleiben in der Assekuranz unberücksichtigt.**

f) Im Auslande sich aufhaltende Künstler haben für gehörige Zolldeclaration zu sorgen, wie oben angedeutet. Im Frachtbriefe ist der Inhalt der Kiste genau anzugeben und die Sendung zu adressiren:

An das Comité der Schweizerischen Kunst-Ausstellung in N.

zur Freipassabfertigung an der Grenze.

C. Die Künstler geniessen Portofreiheit für Hin- und Rückfracht in einem Rayon von 100 Stunden für ein Gewichtsmaximum von 100 Kilogramm bei Versendung der Gegenstände in **ordinärer Fracht**. Bei Versendung in **Eilfracht** trägt der Versender die Hälfte der Kosten. Die Rücksendung vor beendigtem Turnus, auf Verlangen des Künstlers, geschieht auf dessen Kosten, ebenso auch die Rücksendung zurückgewiesener Bilder.

Die Aufnahme von Bildern nach Eröffnung der Ausstellung kann von der betreffenden Sektion verweigert werden.

Die Kosten für Kunstgegenstände, welche vom Ausslande her **nach** dem bestimmten Termin zur Ausstellung eintreffen, soll der Künstler tragen.

D. Für die verkauften Kunstgegenstände wird eine Provision von 5% vom Verkaufspreis abgezogen.

E. Die Kunstgegenstände werden für die Zeit ihrer Ausstellung in den Ausstellungslokalen und für den Transport von einem Ausstellungsorte zum andern gegen Feuer- und Transportschaden versichert; die von auswärts kommenden vom Momente an, wo sie auf schweizer Boden kommen. Dagegen übernimmt der schweizerische Kunstverein keine bestimmte Garantie gegen anderweitige Beschädigungen in den Ausstellungslokalen. Dabei gilt immerhin als selbstverständlich, dass während der Ausstellung, sowie bei der Placirung und Verpackung der Sendungen von den Vereinen die grösste Sorgfalt beobachtet werde.

F. Alle auf die Ausstellung bezüglichen Reklamationen sollen vor Ende des Jahres derjenigen Sektion zugestellt werden, welche die Ausstellung beschliesst. Zwei Monate nach erfolgter Rücksendung eingehende Ansprüche brauchen nicht mehr berücksichtigt zu werden.

In Erwartung zahlreicher, gediegener Zusendungen seitens der Künstler erlässt gegenwärtige Einladung

Zürich, im Januar 1876.

Namens des allgemeinen schweizerischen Kunstvereins:

Das Geschäfts-Comité.

Hierzu eine Beilage von G. Basse in Quedlinburg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

11. Februar

Nr. 18.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstunterricht in Amerika.

Der offizielle Bericht über den Zeichen- und Kunstunterricht auf der Weltausstellung des Jahres 1873 von Jos. Langl ist in Boston bei L. Prang & Comp. unter dem Titel „Modern art education: its practical and aesthetic character educationally considered" in englischer Sprache erschienen. Von dem Uebersetzer, S. R. Köhler, wurde das Werk mit zahlreichen erläuternden Noten ausgestattet und von Charles B. Stetson durch ein interessantes Vorwort eingeleitet. In scharfen Umrissen entwirft Stetson ein Bild der Kunsterziehung in England, Frankreich, Deutschland u. s. w. in Bezug auf die Gewerbe, charakterisirt die Konkurrenz von heute und hält, nach genauer Darlegung der Verhältnisse, Amerika seine Mängel in dieser Beziehung vor. Nachdem der Verfasser noch die Volkserziehung im Allgemeinen besprochen, wendet er sich speziell zu der Frage, auf welchen Wegen und mit welchen Mitteln durch den Kunstunterricht die Industrie in Amerika in ästhetischer Hinsicht zu heben sei. „Heute excelliren unsere Manufakturen mehr durch ihre Quantität als durch ihre Qualität", sagt er, „energisch muß dahin gearbeitet werden, daß die Qualität verbessert werde und die Rohmaterialien nicht erst in's Ausland zu wandern haben, sondern im Lande selbst verarbeitet werden können. Geschicklichkeit und Geschmack müssen erzogen werden, und das kann nur durch einen systematischen Unterricht in Kunst und Kunstwissenschaft geschehen." Stetson beweist sodann in geistvoller Weise, daß die kunstgewerbliche Erziehung heute das Erste und Nothwendigste für die Vereinigten Staaten sei, weist auf die Beispiele Europa's hin und kommt dabei auf den Text des Buches, den Bericht über die letzte Weltausstellung zu sprechen. Die Urtheile, welche Langl über den Zeichenunterricht darin gefällt hat, werden in eingehender Weise gewürdigt; von dem Standpunkte ausgehend, daß der Zeichenunterricht eine der Ueberlegung und Vernunft unterworfene Sache sei und nach pädagogischen Grundsätzen behandelt werden müsse, entwirft Stetson sodann den Plan, wie der Kunstunterricht an den amerikanischen Volks-, Mittel- und Hochschulen einzuführen sei. Der Verfasser bekundet in jedem Satze dieser interessanten Kapitel seine gründliche Kenntniß in technischer, wissenschaftlicher und pädagogischer Hinsicht, vor Allem aber die der lokalen Bedürfnisse seines Landes. Diese markigen und mitunter schwungvoll hingeschriebenen Aussprüche erinnern in ihrem überzeugenden, entschiedenen Ton lebhaft an jene gewaltige Bewegung, welche in ähnlicher Weise wie gegenwärtig in Amerika vor nicht ganz 25 Jahren in England vor sich ging. Amerika will nicht nachahmen, nicht abhängig sein in der Industrie — seinen Originalweg will es gehen und aus sich selbst seine Kunst schaffen, eingedenk der Worte G. Semper's, die von Langl über Amerika auch citirt wurden, daß eine Organisation des Kunstunterrichtes, übereinstimmend mit den Grundsätzen, auf welche der in den fünfziger Jahren von England in Vorschlag gebrachte Plan gegründet war, noch leichter dort durchführbar wäre und besser wirken könnte, wo keine alten Kunstüberlieferungen zu überwinden sind und die freiesten Institutionen bestehen, nämlich in den nordamerikanischen Freistaaten! — Die Köhler'schen Noten bilden zu Langl's Arbeit werthvolle Ergänzungen, wenngleich na-

türlich Manches darin speziell nur auf Amerika Bezug hat. Das Buch ist 14 Bogen stark und äußerst sorgfältig ausgestattet. Wir empfehlen es der allgemeinen Beachtung auf's dringendste. A.

Korrespondenz.

London, im Januar 1876.

Die Königl. Akademie der Künste eröffnete am 3. Januar ihre 7. Winterausstellung. Wie in früheren Jahren besteht die Sammlung aus „Werken alter Meister und aus denjenigen verstorbener Meister britischer Schule." Dieser Appell an die alten Fahnen verschafft dem Publikum Belehrung und dient zugleich der Kunst als Sporn, insofern er sie auf große und unwandelbare Prinzipien verweist. Die Anzahl der in diesem Jahre zur Schau gestellten Gemälde beläuft sich nur auf 285, mit denen zwar dürftig, aber doch ausreichend fünf von den zehn Sälen der Akademie ausgestattet worden sind. Die Anordnung ist weder durchaus chronologisch noch nach dem Schulzusammenhange getroffen; so sind z. B. in einigen Sälen englische Bilder mit italienischen, spanischen, holländischen und französischen vermischt, ein Umstand, der wohl kaum zu vermeiden war und auch darin seine Entschuldigung findet, daß man auf das gefällige Aussehen bei der Vertheilung billige Rücksicht nahm. Ich werde später über diese ein fleißiges Studium stets lohnende Ausstellung eingehender berichten, die überdies jetzt wie ehedem das Hauptereigniß der Wintersaison bilden wird; für diesmal mögen einige Bemerkungen genügen. Zunächst liefert die Ausstellung wiederholt den Beweis von der Unerschöpflichkeit der in englischem Besitz sich befindenden Schätze der Malerei, ferner auch von dem hohen Verdienste englischer Landeskinder um die Porträtmalerei in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wie aus 30 Reynolds, 6 Romney's und 19 Gainsborough's ersichtlich ist. In der That überrascht die Wahrnehmung, wie wenig die vorgenannten Meister durch die unmittelbare Nähe der Van Dyck's und anderer Historienmaler in den Schatten gestellt werden. Endlich zeichnet sich dieses Jahr vortheilhaft dadurch aus, daß es, gegen früher, weniger untergeordnete Machwerke, Fälschungen oder werthlose Kopien aufzuweisen hat. 82 Personen haben Beiträge geliefert, vor allen die Königin, Earl Radnor, der Herzog v. Sutherland und der Herzog v. Westminster. Die Königin allein schickte 27 Gemälde. Unter den Beitragenden findet man Namen, die nie zuvor bei diesen alljährlichen Zusammenstellungen aufgeführt worden. In der That vollzieht sich der Uebergang bedeutender Kunstschätze von einer Hand zur anderen in England sehr rasch, wie die häufigen und belangreichen Verkäufe in Messrs. Christie's Auktionssälen erkennen lassen. Der Besitzwechsel großer und die Bildung kleiner Sammlungen, welche diese Ausstellungen zu verzeichnen haben, sind die unvermeidlichen Resultate der Verarmung einzelner Familien, verbunden mit der plötzlichen Reichthümeranhäufung unter den „Handelsfürsten."

Ein schätzenswerthes Referat über das Prägeverfahren in der englischen Münze ist beiden Parlamentshäusern vorgelegt und veröffentlicht worden. Im Wesentlichen beschäftigt es sich jedoch weniger mit der Zeichnung als mit der Produktionsweise. In Deutschland dürfte zur Zeit das Studium englischer Erfahrungen und Praxis in dieser Beziehung nicht ohne Nutzen sein. Beigefügt ist eine kurze Geschichte alter Münzen, die nach großentheils dem Britischen Museum entnommenen Mustern mittels Autotypen illustrirt sind. Die älteste englische Münze datirt aus dem Jahre 1480, ist jedoch das Werk eines Italieners. Unter der Regierung Karl's I. und folglich auch unter der Republik bilden die Arbeiten des Thomas Simon, des bedeutendsten englischen Münzkenners, eine wichtige Aera in der Geschichte alter Münzen. In neuerer Zeit hat die englische Münze hauptsächlich der seit Langem in London ansässigen Familie Wyon die Zeichnung von Medaillen und Münzen in Auftrag gegeben. Bei den Münzen ist Flachrelief beliebt, insofern es den Vortheil hat, der Verschleißung und Abnutzung weniger ausgesetzt zu sein als Hochrelief.

Das Britische Museum hat gegenwärtig eine dem Signor Alessandro Castellani gehörende Sammlung sehr interessanter Skulpturen und anderer Antiquitäten in Aussicht und Prüfung. Eine Statue darunter ist der am Posilippo gefundene indische Bacchus, eine andere, mit dem weltberühmten Dornauszieher im Kapitol nicht übereinstimmende Figur, stellt einen Knaben vor, der seinen Fuß von einem Dorn befreit. Andere bemerkenswerthe Stücke sind der Kopf eines jungen Bacchus und ein schöner Apollokopf. Hoffentlich wird die Sammlung angekauft werden.

Der Burlington Fine Arts Club in London hält augenblicklich in seiner Galerie eine Ausstellung japanesischer Lackarbeiten. Sie gilt als die reichhaltigste der ganzen Welt und illustrirt die drei Hauptarten dieser Kunstwaare, die erhabene, die inkrustirte und die flache. Die Ausstellung rührt aus Sammlungen der Klubmitglieder her, und Mr. Audsley hat dazu einen trefflichen Katalog geschrieben, dem jedoch eine zuverlässige Chronologie abgeht.

Der nach dem Muster des Burlington Club gegründete Liverpooler Art Club hat seine Säle der reichhaltigen und ausgewählten Bildersammlung eines englischen Künstlers aus diesem Jahrhundert David Cox geöffnet, dessen Arbeiten seit seinem Tode Preise erzielen, wie sie einzig nur von den Gemälden Turner's überboten werden. Die über 400 Stücke zählende Samm-

lung zeigt den Meister von den verschiedensten Seiten, in Oel, Wasserfarben, Sepia und Kohle. David Cox hat unscheinbar begonnen, und seine Kunst glich der Natur an Einfachheit und Treue. Vor genau einem Vierteljahrhundert wurde eins der jetzt ausgestellten Bilder nach Liverpool geschickt, dort erhielt es seinen Platz unten an der Wand, und der Preis wurde mit 40 £ verzeichnet. Unverkauft wanderte es am Schlusse der Ausstellung wieder heimwärts, um jetzt im Triumphe nach Liverpool zurückzukehren. Der gegenwärtige Besitzer erwarb dies Gemälde für nahezu 3000 £, nun aber wird es auf 4000 £, die ganze Sammlung jedoch auf 130,000 £ geschätzt. Bei Lebzeiten des Künstlers dagegen wurde keine seiner Arbeiten mit 100 £ bezahlt. David Cox repräsentirt in künstlerischer wie merkantiler Hinsicht ein Phänomen so ungewöhnlicher Art, daß es schwer halten dürfte, dafür eine Erklärung zu finden. Seine Gegenstände wie sein Stil sind wesentlich englisch, besonders was die Wolken und die atmosphärischen Effekte anbetrifft, auch zeichnet er sich aus durch die Anwendung transparenter Farben, wie er denn dem späteren System der opaken Farben abgeneigt ist. Ein Schüler der Natur, ist er einfach und schmucklos; groß im Ordnungslosen, meisterhaft in seiner kecken Nachlässigkeit, versteht er, wie die Natur selbst, Mißklang in Harmonie, Verwirrung in Ordnung umzuwandeln.

London hat lange Zeit einen gewissen Vorrang bezüglich seiner alten Gilden und Innungen behauptet, die häufig, wie die der Fischhändler, mit dem Gewerbe verbunden, in anderen Fällen jedoch, wie bei den Goldschmieden, mit der Kunst verwandt sind. Eine derselben, die Innung der Stukkaturarbeiter, hat sich neuerdings durch ihren Einfluß auf die Förderung des Kunstunterrichtes hervorgethan. Seit elf Jahren schon hat sie für Schüler der 130 staatlichen Kunstschulen des vereinigten Königreichs Preise ausgesetzt. Im Ganzen ist das Resultat dieser Maßnahme zufriedenstellend. Die Gegenstände der Preisbewerbung waren im vorigen Jahre folgende: 1. Ein Modell in Gyps für einen Sockel einer Büste oder Statuette. 2. Eine einfarbige Zeichnung zur Ornamentirung eines Portals, für Ausführung in Gyps geeignet. Die Stukkaturarbeiterinnung ist der Ansicht, daß diese Ermuthigung zum Studium der Ornamentik mit besonderer Rücksichtnahme auf das eigene Gewerbe auch die Kunstbildung unter dem Volke befördere und an praktischen Beispielen zur Erkenntniß bringe, inwiefern die Zeichen- und Modellirkunst den Erfordernissen des täglichen Lebens gegenüber von Wichtigkeit ist.

Das neue Jahr beginnt in London mit einem mehr als gewöhnlichen Quantum von Ausstellungen. Im Augenblick, wo ich schreibe, sind kaum weniger als 3000 Gemälde ausgestellt. Diese Summe würde fast unglaublich erscheinen, wenn nicht so viel Verkäufe stattfänden, die selbstverständlich die Zufuhr unterhalten. In der That bleibt ein gediegenes Kunstwerk selten unverkauft. Leider nur trifft den Künstler allzu häufig das Mißgeschick, daß der volle Lohn seiner Mühen nicht ihm selber zufällt. In dem Moment, wo eine Privatsammlung sich dem Publikum erschließt, stürzen auch schon die Händler herbei, um Beschlag auf diejenigen Gemälde zu legen, die sie mit einem Blick als spekulationsfähig erkennen. Was sie heute kaufen, schlagen sie morgen mit Vortheil wieder los. Der Grund, weshalb England und Amerika den Kunstweltmarkt beherrschen, liegt nicht darin, daß sie mehr Kenntnisse und Genie besitzen, sondern vielmehr darin, daß sie sich eines Handels rühmen, der Reichthümer schafft, die, wie in entschwundenen Jahrhunderten, so noch heute den Künsten zu Gute kommen.

J. Beavington Atkinson.

Kunstliteratur.

Kulturhistorische Wandtafeln für Gymnasien, Realschulen, Seminare und verwandte Lehranstalten, gezeichnet von Alphons Holländer, Jean Brück und Karl Lüdecke, herausgegeben von Dr. Hermann Luchs. Erste Reihe in 50 Tafeln. Verlag von Wilh. Gottl. Korn in Breslau. 1875. Großfol.

Es ist ein charakteristischer Zug unserer vorwiegend auf das Reale und Praktische gerichteten Zeit, daß die Schulen mehr als ehedem nach bildlichen Lehrmitteln verlangen. Das Unterrichtswesen schreitet nicht mehr auf den isolirten Wegen der Theorie einher, es zieht, was lange vernachlässigt wurde, auch die Dinge der Sinnenwelt in den Kreis der Bildungsmittel hinein. Waren es bisher fast ausschließlich die Naturwissenschaften, welche Lehrmittel für das Auge forderten, so tritt in jüngster Zeit Schritt für Schritt das Bedürfniß nach solchen auch in den sogenannten humanistischen Fächern auf. Vor allem ist es die Geschichte, die illustrirt sein will. Der Phantasie, welche sich aus längst vergangenen Zeiten Ereignisse zu rekonstruiren hat, müssen unbedingt reale Anhaltspunkte gegeben werden, wenn sie sich nicht in falschen Bildern ergehen soll; die Ueberreste des Kulturlebens vergangener Geschlechter hat sie zur Grundlage zu nehmen, um sich die Vorstellungen vom farblosen Text aus lebendig zu entwickeln.

Welch' dankenswerthes Feld für Lehrmittel liegt da noch ausgebreitet! Zunächst werden es wohl die Baudenkmäler sein, die über die Kultur ihrer Erbauer Auskunft geben, dann aber auch jede andere technische oder künstlerische Produktion, Geräthe, Münzen, Kostüme u. s. f., was Alles das Bild der Zeit und den Kulturgrad eines Volkes charakterisirt. Daß wir an Lehrmitteln dieser Art noch wenig besitzen, ist bei dem raschen

Umschwunge des Bildungswesens zu entschuldigen. Für das Kapitel der ästhetischen Erziehung überhaupt sucht erst die Gegenwart nach Möglichkeit die vorhandenen Lücken in den Unterrichtsmitteln auszufüllen.

Der Verfasser obiger Wandtafeln war sich des hier ausgesprochenen Bedürfnisses nach Bildern zum Geschichtsunterricht, wie der Prospekt kundgiebt, vollkommen bewußt, und seine Absicht, mit dem Werke diesem Bedürfnisse entgegen zu kommen, ist gewiß die beste: doch über die Wahl der Motive und in zweiter Linie über die Art, wie diese in artistischer Beziehung gegeben sind, muß ein ernstes Wort gesprochen werden. Eine Galerie von Wandbildern, in welcher die Haupttypen der Kunstgeschichte dem Auge vorgeführt werden, wie es der Verfasser in einigen Tafeln gethan hat, wäre gewiß ein guter Gedanke gewesen, nur hätte die Auswahl eine reichere, umfassendere und äußerst sorgfältige sein müssen; aber Porträts als solche in den Vordergrund zu stellen und aus den Gesichtszügen großer Männer Kulturgeschichte lesen zu wollen, muß als ein gewagtes Experiment bezeichnet werden. Soll die Jugend, soll das Volk überhaupt an Bildnissen großer Männer sich begeistern, so ist es das Erste, daß diese künstlerisch vollkommen dargestellt sind. Wenn die Römer auf den Foren Bilder verdienter Männer aufstellten, so hatten diese als Kunstwerke den Zweck, den Ehrgeiz Anderer zu wecken; wenn wir aber unserer Jugend Bilder in der primitiven Ausführung, wie sie der obige Atlas zeigt, vorlegen — was soll sie damit? Ein ästhetisches Erbauungsmittel sind sie nicht, und was liegt weiter viel Bildendes in den Zügen einzelner Koryphäen der Menschheit? Ist also eine Porträtgalerie als Unterrichtsmittel auch nicht für überflüssig zu erklären, so muß eine solche Gabe in mangelhafter Darstellung, durch die das ästhetische Gefühl gewiß ebenso wenig angeregt wie der historische Sinn erbaut wird, abgelehnt werden. Der Verfasser sagt selbst, daß über die Auswahl der Gegenstände schwerlich Einhelligkeit des Urtheils zu erzielen sein werde, da die Subjektivität des Wählenden mit in die Wagschale fällt. Nun glauben wir noch immerhin der Objektivität nicht untreu geworden zu sein, wenn wir die Zusammenstellung kulturhistorischer Bilder wie: „Zeus, Bismarck, Madonna von Holbein, Parthenon, Ludwig XIV." u. s. f. zum Mindesten als seltsam bezeichnen. Kann Raffael ohne seine Stanzen charakterisirt werden? Michelangelo ohne seine Sixtina-Fresken? Wollte der Verfasser seinem Ausspruche zufolge die Brennpunkte der Kulturgeschichte in dem Atlas zusammenfassen, dann hätte er entweder weiter ausgreifen oder in einer Klasse von Gegenständen bleiben müssen, um in die Objekte einen logischen Zusammenhang, eine Entwicklung zu bringen; und wenn die Bilder zugleich — und das soll jedes Bild für die Schule — in ästhetischer Beziehung belehren sollen, dann muß die Sache künstlerisch vollendet behandelt sein. Bei den heutigen Vervielfältigungsmitteln, bei der eminenten Ausbeute derselben für den Unterricht in Frankreich und England, ist es wirklich für Deutschland beschämend, in so kläglicher Weise Versuche anzustellen, die weder den heutigen technischen noch künstlerischen Anforderungen genügen. Wenn der Verfasser die Bilder auch noch als Zeichenvorlagen verwendet wissen will, so wählen wir uns denn doch lieber die Photographien von Braun oder bleiben bei den Werken von Bargue, in denen wir die Meister so lesen, wie sie geschrieben haben. J. L.

Dr. Alfred v. Sallet, Untersuchungen über Albrecht Dürer. Mit zwei Holzschnitten. Berlin 1874, Weidmann'sche Buchhandlung.

Der Verfasser versucht in dem ersten Abschnitte seiner „Untersuchungen" eine Ehrenrettung der bekannten Berlin-Bamberg-Weimarer Profilköpfe, welche in den betreffenden Sammlungen als Zeichnungen Dürer's ausgegeben werden. Der Streit über die Echtheit oder Unechtheit dieser Zeichnungen hat die Köpfe der Streitenden bekanntlich stark erhitzt. Weit entfernt, die Frage zu einer endgiltigen Entscheidung zu bringen, begnügen wir uns mit der Behauptung, daß diese Zeichnungen weder von Dürer herrühren, noch Fälschungen des 17. und 18. Jahrhunderts sind. Wir erkennen in ihnen vielmehr eine Serie von ganz vortrefflichen Zeichnungen eines bedeutenden Künstlers aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Im Wesentlichen ist dies dasselbe, was bereits A. v. Zahn auf Grund genauer Prüfung der fraglichen Zeichnungen ausgesprochen hat. Es ist v. Sallet's Verdienst, bei sechszehn von den Berliner Zeichnungen ihre Uebereinstimmung mit alten, echten Medaillen nachgewiesen, überhaupt die Voraussetzung einer späteren Fälschung beseitigt zu haben. Trotz der scharfsinnig erörterten Gründe, welche der Verfasser des Weiteren vorgebracht hat, um befagte Zeichnungen Dürer zu vindiciren, kann ich, wie bemerkt, seinem Ergebnisse mich nicht anschließen.

Die Medaillen Dürer's behandelt ein anderes Kapitel derselben Schrift, welches noch eine Erweiterung in einem, auch im Separatabdruck erschienenen Artikel der „Zeitschrift für Numismatik" erfahren hat. v. Sallet hält von den zahlreichen mit Dürer's Monogrammen versehenen Medaillen zwei für echt — nicht, wie Thausing, Dürer S. 322 sagt, drei — die mit dem Porträt seines Vaters vom Jahre 1514 und die mit der weiblichen Büste vom Jahre 1508. Wie der Verfasser ausdrücklich bemerkt, hält er nicht die Medaillen selbst, sondern die in Kelheimer Stein ausgeführten Modelle für Originalarbeiten Dürer's. Die Aeußerung Dürer's in einem Briefe an Kurfürst Friedrich, welche Thausing

für die Unechtheit dieser Medaillen geltend macht, „er pflege mit solchen Dingen nicht umzugehen", bezieht sich jedoch nur auf den Guß von Medaillen. Andere Gründe für die Echtheit dieser Medaillen als die Tradition bringt v. Sallet allerdings nicht vor. Uns scheint so viel festzustehen, daß, wenn sich Dürer wirklich mit plastischen Arbeiten befaßt hat, diese Beschäftigung nur eine ganz dilettantische gewesen sein kann. Historisch beglaubigt ist keine dieser Arbeiten. Ebensowenig läßt sich aber das Gegentheil strikt beweisen. — In einem anderen Kapitel sind die Nachrichten Vasari's über Dürer zusammengestellt und commentirt. — Dem Abdruck aus der Zeitschrift für Numismatik sind die beiden Medaillen in phototypischer Nachbildung beigegeben. A. R.

Nekrologe.

Adolf Schrödter, der berühmte Humorist, der Maler des Don Quixote und des Falstaff, ist nach langen Leiden am 9. December 1875 in Karlsruhe gestorben. Er war den 28. Juni 1805 zu Schwedt geboren und wollte sich ursprünglich gleich seinem früh gestorbenen Vater der Dekorationsmalerei widmen. Deshalb ging er 1820 nach Berlin, wo er hoffte, bei Gropius Aufnahme zu finden. Dies gelang ihm jedoch nicht, und da auch ein Versuch fehl schlug, in die Bildhauerschule Gottfried Schadow's einzutreten, der er sich jetzt anschließen wollte, so wandte er sich der Kupferstecherkunst zu und wurde durch Schadow's Vermittelung vom Professor Buchhorn als Schüler angenommen. Sieben Jahre arbeitete Schrödter bei diesem Meister ohne erheblichen Erfolg als Kupferstecher, besuchte aber gleichzeitig die Akademie und fühlte sich mehr und mehr von der Akademie angezogen, so daß er endlich beschloß, sich dieser gänzlich zu widmen. Ein reiches Kompositionstalent hatte sich allmälig bei ihm entwickelt und drängte ihn einer Kunst zu, die ihm vergönnte, dasselbe verwerthen zu können. Dennoch waren seine bisherigen Studien für seine späteren Leistungen als Illustrator, Radirer und Holzschnittzeichner nicht ohne vortheilhaften Einfluß. Er ging nun im Sommer 1829 nach Düsseldorf, wo unter Wilhelm von Schadow die neue Malerschule erfolgreich emporblühte, in welcher auch er bald eine beachtenswerthe Stelle einnahm. Viele Berliner Freunde fand er hier wieder, und das gemeinsame Streben förderte seine Studien so rasch, daß er schon nach zwei Jahren seine ersten Gemälde ausstellen konnte, von denen „Der sterbende Abt" (1831) vom Rheinisch-Westfälischen Kunstverein angekauft wurde, und „Die Weinprobe" (1832) bereits in der Wagner'schen Sammlung in Berlin Aufnahme fand. Es war die Zeit, da die romantische Stimmung die Düsseldorfer Schule beherrschte, und die Künstler sich in der Darstellung sentimentaler Gegenstände besonders gefielen. Lessing malte „Das trauernde Königspaar", Bendemann „Die trauernden Juden", und viele Andere folgten mit minder bekannt gewordenen Bildern ähnlichen Inhalts. Da kam Schrödter auf den Einfall, diese Richtung, die krankhaft zu werden drohte, in humoristischer Weise zu persifliren. Es entstanden seine „Trauernden Lohgerber" (1832, im Besitz des Professor Dalton in Bonn), ein köstliches Bild, worauf er zwei Gerber darstellt, die mit dem Waschen der Felle beschäftigt sind und mit jammervoller Geberde einer weggeschwemmten Haut nachblicken. Noch mehr Aufsehen aber erregte sein „Wirthshausleben am Rhein" (1833, in der Wagner'schen Sammlung), welches in einer überaus reichen Komposition das heitere rheinische Kneipleben in lebendiger Weise schildert. Andere Gemälde verschiedensten Inhalts folgten, die ihn weniger in seinem eigentlichen Element zeigten, wie „Fischerhütte auf Helgoland" (Eigenthum des Herrn Haberbier in Königsberg), „Jagdgesellschaft des Prinzen Friedrich von Preußen" (1835, im Besitz des Genannten), „Uckermärkische Bauern" (zwei Mal gemalt) u. s. w., die aber doch seine große Vielseitigkeit bewiesen. Ganz besonderes Glück aber machten seine Darstellungen aus dem Don Quixote, deren er eine ganze Reihe lieferte. Dieselben sind geradezu einzig in ihrer Art. Hervorragende Kritiker wetteiferten in ihrem Lobe, Heinrich Heine nannte sie in der Vorrede zur deutschen Uebersetzung der Dichtung des Cervantes „unübertrefflich". Schrödter malte den edeln Ritter von La Mancha, wie er den Amadis studirt (1834, in der Wagner'schen Sammlung), wie er unter den Hirten weilt (1843, Eigenthum des Herrn Engels in Köln), wie er auf Abenteuer auszieht (1845, im Besitz des Herrn Hülsenbeck in Düsseldorf), wie er der Dulcinea seine Liebeserklärung macht (1853, im Besitz der städtischen Galerie in Düsseldorf) und in verschiedenen anderen Situationen, die er stets höchst originell und wirkungsvoll aufzufassen verstand. Viele dieser Gemälde sind vervielfältigt und theilweise als „Nietenblätter" verschiedener Kunstvereine erschienen. Auch lieferte Schrödter sechs Blätter Radirungen zur Illustration des Don Quixote (Verlag von Händcke und Lehmkuhl in Gotha), und andere Zeichnungen und Aquarelle aus dem Leben seines Lieblingshelden. Eine ebenso reiche Stoffquelle bot dem phantasievollen Künstler der lebenslustige Sir John, den er in nicht minder zahlreichen Kompositionen dargestellt hat. Da sind zu nennen: Falstaff und die Rekruten (1840, wiederholt 1841), Falstaff bei Schaal zu Tische (1841), Falstaff bei Frau Fluth (1852, Eigenthum des Herrn Stein in Köln) und besonders das berühmte Bild Falstaff im Wirthshaus (1859), die Worte sprechend: „So lag ich, so führt' ich meine Klinge!", welches von Vielen für Schrödter's bestes Werk gehalten wird. Der geistreichste Humor und eine sprudelnde Laune spricht aus all' diesen Darstellungen, doch ist nicht zu verkennen, daß dieselben häufig all zu nahe das Gebiet der Karikatur streifen. Dasselbe gilt auch von dem „Malvolio", den er den gefundenen Brief lesend (1845) und bei Olivia (1851) darstellte, u. A. Sehr ergiebig waren für Schrödter's Begabung auch die Geschichten des Freiherrn von Münchhausen und des Till Eulenspiegel, die er mehreren Gemälden zu Grunde legte, welche den humoristischen Geist der Volksbücher vortrefflich wiedergeben. Besonders ist da sein „Münchhausen, Jagdabenteuer erzählend" (1842) zu rühmen, worin die feinste Individualisirung den Mangel an Handlung reichlich ersetzt. Auch Goethe's „Faust" regte ihn an, die Scene in Auerbach's Keller in gelungener Weise darzustellen (1848, im Besitz des Herrn Heuser in Köln). Im Sommer 1848 siedelte Schrödter nach Frankfurt a. M. über, und hier entstand das berühmt gewordene, mit der Feder auf Stein ge=

zeichnete Werk „Leben und Thaten des Abgeordneten Piepmeier“, das er in Gemeinschaft mit Detmold in sechs Heften herausgab, ein köstliches Buch, welches ein interessantes Erinnerungsmal der damaligen Zeitverhältnisse bildet. Die Lithographie „Die Grundrechte des deutschen Volkes“ (1849) und das Oelbild „Die Wildschützen im Jahre 1848“ (1851, Eigenthum des Grafen Reichenbach) verdanken denselben gleichfalls ihre Entstehung. Außerdem schuf er in Frankfurt noch einige Gemälde, von denen der Rattenfänger von Hameln (1851) wohl das beste ist und seine vortrefflichen Friese „Des Weines Hofstaat“ (1851, im Besitz des Königs von Preußen und „Der Triumphzug des Königs Wein“ (1852), ein Stück voll Lust und Laune (von Albert in München 1867 in Farbendruck und 1875 in Photographie vervielfältigt. Schon früher hatte sich Schrödter in dieser Richtung mit einem ausgezeichneten Arabeskenfries von 70 Fuß Länge und 2 Fuß Höhe (1847), auf welchem er eine Bauernkirmes zur Darstellung brachte, mit Glück versucht. Dies Werk, das er auf vergoldetem Zinkblech ausführte, ist von ihm selbst in sieben Blättern lithographirt worden. Aehnliche kleinere Kompositionen schlossen sich an, die er theils in illustrirten Werken, theils selbständig erscheinen ließ. Rühmenswerth davon sind noch besonders die vier großen Aquarelle, welche den Rheinwein, Maitrank, Punsch und Champagner geistreich illustriren (1852), sowie die vier Jahreszeiten (1854, in der Galerie in Karlsruhe), ebenfalls vier phantasievolle Blätter in Wasserfarben. 1854 kehrte Schrödter nach Düsseldorf zurück, wo ihn die alten Freunde mit aufrichtiger Herzlichkeit wieder begrüßten. Aber schon im Herbst 1859 folgte er einem ehrenvollen Ruf als Professor und Lehrer des Freihandzeichnens und der Ornamentik an die Polytechnische Schule in Karlsruhe, und die erfolgreiche Thätigkeit, die er hier in mannigfacher Weise entfaltete, fand in allen Kreisen die wärmste Anerkennung. Leider nöthigte ihn ein zunehmendes chronisches Leiden oft zu längerer Muße und zwang ihn auch, 1872 seine Stelle niederzulegen. Seine Schmerzen steigerten sich seitdem immer mehr, und ein sanfter Tod erlöste ihn aus einem beklagenswerthen Zustande. Von seinen letzten Werken sind noch besonders hervorzuheben: Die Oelbilder „Zwei Mönche im Klosterkeller“ (1863), Hans Sachs (1866), Falstaff mit dem Pagen (1867) und mehrere Aquarelle und Zeichnungen verschiedensten Genres, in denen keine Abnahme seiner künstlerischen Kraft zu ersehen ist. Von seinen zahlreichen Illustrationen sind neben denen zum Don Quixote noch diejenigen zu Musäus' Volksmärchen, Chamisso's „Peter Schlemihl“ und Uhland's Werken mit Auszeichnung namhaft zu machen. Auch gab er ein „Musterbuch für Schnurstickerei“ heraus, welches vielfach benutzt wird. Es ist indessen kaum möglich, die große Zahl von Werken einzeln anzuführen, die Schrödter auf den verschiedensten Kunstgebieten geschaffen hat. Als humoristischer Maler und malerischer Humorist, als Illustrator der größten humoristischen Dichtungen, als Kupferstecher, Radirer, Holzschnittzeichner und Lithograph, als politischer Satiriker und Schriftsteller, als Botaniker, Blumist und Schöpfer der reizvollsten Ornamente und Arabesken hat er sich in hervorragender Weise bewährt. Er war in jeder Beziehung eine durchaus eigenartige Erscheinung in der deutschen Kunst und gehört zu den glücklichsten Vertretern eines kerngesunden, drastischen Humors in derselben. Seine Auffassung des Quixote ist typisch geworden, selbst der geniale Franzose Gustave Doré hat sie adoptirt, und jeder andere Darsteller kommt auf sie zurück. Etwas eckig, scharf, barock und wunderlich in der Zeichnung, dabei nicht frei von Uebertreibung, aber immer geistvoll, sinnreich und von einer unversiechbaren Erfindungsgabe, erscheint Schrödter in allen seinen Werken charaktervoll und poetisch, gediegen und unbeeinflußt von den vorübergehenden Strömungen der Mode. Zum Monogramm hatte er sich den Pfropfenzieher gewählt, wobei es fraglich ist, ob sein Humor oder sein Name mehr Antheil daran haben, denn im Altdeutschen heißt bekanntlich der Küfer auch Wein-Schröter. Eins seiner originellsten Blätter bietet eine Allegorie des Korkziehers. Es ist unter dem Titel „Der Traum von der Flasche“ weithin berühmt geworden. Ueberhaupt haben Schrödter's Werke durch alle Arten der Vervielfältigung eine große Verbreitung gefunden. Auch als Schriftsteller hat sich der vielseitige Künstler versucht in einem Heft: „Das Zeichnen als ästhetisches Bildungsmittel, vorzugsweise für das weibliche Geschlecht“, und als humoristischer Redner bewährte er sich bei den verschiedensten Gelegenheiten. Längere Zeit Vorstandsmitglied des Künstlervereins „Malkasten“ in Düsseldorf, war er der Urheber der im alten Chronikenstil geschriebenen und bei festlichen Gelegenheiten vorgetragenen Geschichte desselben, die nach Schrödter's Uebersiedelung nach Karlsruhe von seinem Freunde Professor W. Camphausen erfolgreich fortgeführt wird. In dankbarer Anerkennung seiner vielfachen Verdienste um die Interessen des Vereins, ernannte der „Malkasten“ den greisen Meister an seinem siebenzigsten Geburtstage zum Ehrenmitglied, und der Künstlerverein in Karlsruhe folgte diesem Beispiel und feierte den Tag außerdem durch ein glänzendes Fest. Schrödter war auch Mitglied der Königl. Akademie der Künste zu Berlin. Er hinterläßt eine Wittwe, die als phantasievolle Künstlerin durch verschiedene Prachtwerke vortheilhaft bekannte Blumen- und Arabeskenmalerin Alwine Schrödter, geborene Heuser, zwei Söhne und zwei Töchter, von denen die älteste mit dem Historienmaler Anton von Werner, Direktor der Berliner Akademie, vermählt ist.

Moritz Blanckarts.

R. B. **Karl Köhler** †. Am 21. Januar starb zu Almoshof bei Nürnberg der Maler Karl Köhler, 51 Jahre alt. Nach einem viel bewegten Leben kaufte er zuletzt ein ehemaliges Landhaus der Nürnberger Patrizier Familie v. Praun in Almoshof, stattete dasselbe mit interessantem altem Hausrath aus und beschäftigte sich mit schriftstellerischen Arbeiten. Er publizirte u. A. eine Geschichte der Architektur und nicht vollendet eine Geschichte des Kostums mit besonderer Rücksicht auf die Schnitte. Köhler war ein Mann von vielem Wissen und praktischem Verstande. Er hatte den Muth original zu sein und erregte deshalb durch sein nicht immer unberechtigtes Wesen vielfach Aufsehen.

Kunstvereine.

B. **Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen** hat beschlossen, zum Ankauf von Historienbildern in der Ausstellung der „Verbindung für historische Kunst“, welche im Herbst 1877 in Düsseldorf stattfinden soll, 30,000 Mark zur Verfügung zu halten, mit der Maßgabe, daß, dem Statut des Kunstvereins entsprechend, dem Ausschuß die Entscheidung über die anzukaufenden Gemälde und deren Verwendung vorbehalten bleibe. Ferner hat der Kunstverein 2000 Mark beigesteuert zum Ankauf des von uns bereits erwähnten

Historienbildes von Professor Clemens Bewer für die städtische Galerie in Düsseldorf, 6000 Mark zur Errichtung eines Kriegerdenkmals in der benachbarten Stadt Neuß, und 300 Mark als Beitrag zu der Marmorbüste Karl Schnaase's, die im Berliner Museum aufgestellt werden soll.

Vermischte Nachrichten.

△ **Kunstgewerbehalle in München.** Obwohl die Geschäfte in München im Allgemeinen flau genug gehen, erfreut die permanente Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse in der Kunstgewerbehalle doch durch einen reichen Wechsel der Ausstellungsobjekte, so daß man glauben mochte, das Kunstgewerbe allein werde von der allgemeinen Kalamität nicht berührt. In den letzten Wochen sah man daselbst namentlich auch ein etwa mannshohes Stück Ledertapete aus der Fabrik von Pfaffenzeller u. Komp. in Landshut ausgestellt, welche auf der Ausstellung zu Linz im vorigen Sommer prämiirt wurde. Ich habe diese Fabrik im letzten Sommer besucht und so Gelegenheit gehabt, mich zu überzeugen, daß sie Ledertapeten nach jeder Zeichnung und nach jedem alten Muster, in allen Farben und in glatter oder reliefirter Ausführung, für die Bekleidung von Wänden und Decken, von Kirchen und Hausgeräthen 2c. herstellt, auch die Ergänzung fehlender Tapetenstücke, sowie die Restauration alter Gemächer übernimmt. Diese Tapeten werden theils in Stücken, die gleich gewöhnlichen Papiertapeten an die Wand befestigt werden können, theils in solchen abgegeben, die gegebenen Füllungen angepaßt sind und bestehen aus lohgarem Schafleder, auf dem vorzugsweise Lasurfarben zur Anwendung kommen. Die Preise erscheinen gegenüber der außerordentlichen Dauerhaftigkeit des Materials verhältnißmäßig niedrig. Die in der Pfaffenzeller'schen Fabrik angewendete Technik ist die wieder ermittelte alte, in früheren Jahrhunderten auch in Landshut vielfach und erfolgreich geübte. So wissen wir, daß die alte Herzogsburg Trausnitz bei Landshut um 1550 reich mit Ledertapeten geschmückt wurde, von denen sich leider nur wenige Bruchstücke erhalten haben. Einen wahren Schatz an goldgepreßten Ledertapeten zur Dekoration des Chores besaß die berühmte St. Martinskirche daselbst; derselbe wurde aber vor kurzer Zeit um einen Spottpreis verschleudert und ging später nach England. Ein derartiges Vorkommen, das leider nicht allein steht, erscheint doppelt unbegreiflich, wenn man weiß, daß wir ein Generalkonservatorium der Alterthümer Bayerns besitzen, an dessen Spitze zudem eine so bewährte Kraft steht wie Hr. v. Hefner Alteneck. Aber anstatt dem Generalkonservatorium jährlich eine entsprechende Summe zuzuweisen, welche dasselbe in die Lage setzt, in dringenden Fällen sofort das Nöthige vorzukehren, beschränkt man die Thätigkeit dieser aller Mittel entblößten Behörde echt bureaukratisch auf berichtliche Anträge beim Ministerium.

Vom Kunstmarkt.

Auszüge aus den Preislisten von Lepke's Kunst-Auktionen in Berlin.

Am 17. November Oelgemälde alter Meister, größtentheils aus der Sammlung des Geh. Rath Dittmar.

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.
13	Pieter de Hooghe, Intérieur	543
15	Teniers, Dav., Landschaft	1350
20	Jan Steen, Intérieur	300
23	Berkheyden, Architektur	303
24	Bellotto, Römische Architektur . . .	486
26	Ruisdael, Marine	330
34	Storck, Marine	300
35	Canale, Architektur	615
42	Rottenhammer, Sturz des Phaeton . .	330
61	Wyck, Konversationsstück	456
73	Hobbema, Landschaft	453
76	Ruisdael?, Landschaft	378
78	Eversen, Architektur	351

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.
	Am 6. December 1875 Versteigerung von 99 Original Aquarellen Eduard Hildebrandt's.	
45	Straßen-Ansicht Las Palmas 1849 . .	279
46	—— mit Figuren und Staffage 1841 .	528
47	Küstenpartie mit Festungswerk bei Funchal 1849	333
49	Landschaftliche Architektur, Funchal 1849	306
53	Ansicht von Funchal 1849	300
57	Seestück, Küsten-Partie 1855	330
59	Seestück 1843	300
67	Hexen-Tanzplatz, Harz 1859	630
68	Blick auf die Tiberbrücke 1851 . . .	294
81	Sonnen-Untergang am Nil 1851 . . .	600
82	Blick auf Korfu 1862	297
84	Ansicht von Beiruth 1852	450
92	Ansicht der Hafenpartie von Hastings 1847	450
93	Seestrand zur Ebbezeit 1859	300
94	Architektur. Jesuiten Kollegium. Funchal 1849	453
96	Winterlandschaft 1856	1170
97	Das Bode-Thal im Harz	1110
98	Meeresbucht und Festungswerk bei Funchal 1849	585
99	Freshwaterbay, Insel Wight 1847 . .	1350
	Am 18. December Oelgemälde aus dem Nachlasse des Banquier Philipsborn	
28	Hildebrandt, Ed., Sonnen-Untergang . .	921
30	Hoguet, Strand, Bretagne	2490
31	—— Abendlandschaft	1800
32	Kalkreuth, Schweizerlandschaft	3690
33	Eschke, Insel Staffa	750
34	Meyerheim, P., Weinlese	900
35	Voltz, Fr., Thierstück	900
36	Meyerheim, W., An der Tränke . . .	528
37	Mali, Abend am Starnbergersee . . .	1200
40	Hermann, Nordischer Binnenhafen . .	753
41	—— Holländische Hafenstadt	603
42	Meyerheim, H., Holländischer Binnenhafen	600
43	—— Desgl.	600
44	Meyerheim, W., Sommer-Landschaft . .	426
45	—— Winter Landschaft	345
48	Meyerheim, P., Viehstück	1470
51	Gentz, Raritätenhändler	1833
52	Hiddemann, Kegelbahn	1425
53	Ruths, Landschaft	438
54	Bordmann, Friedrich II. . . . . }	1749
55	—— Voltaire . . . . }	
57	Meyerheim, F. E., Auf der Bleiche . .	1950
58	Bautier, Weiblicher Kopf	993
59	Meyer von Bremen, Trotzkopf	1365
60	Hildebrandt, Ed., Am Strande . . .	1830
61—64	Amberg, Die vier Damen des Kartenspiels	450
69	Hoguet, Strand in der Normandie . .	1215
72	—— Landschaft mit Mühle	468
73	Herzog, Brückenkopf bei Ostende . . .	390
75	Flamm, Architektur mit Staffage . . .	480
92a. b.	Ange, Seestücke	333

Zeitschriften.

L'Art. No. 57.

Notices sur les fleurons, culs-de lampe et lettres ornées de „l'art“: Augustin de St Aubin, von P. Rioux-Maillou. — Le Bréviaire Grimani. von V. Ceresole. (Mit Abbild.) — L'Algérie et les artistes: Aujourd'hui, von Ch. Gindriez. (Mit Abbild.) — L'avenir de l'art monumental en Amérique, von W. J. Hoppin. — Exposition de la société des amis des art de Pau.

Kunstkronijk. 19. u. 20. Liefrg.

Uit vele Eeuwen, over kunst, von C. Vosmaer. — De spinster naar Nikolaas Maas. (Mit Radirung.) — De verzameling van Wijlen. Mr. S. van Walchren van Wadenoyen. — De tentoonstelling van kunstwerken in de zalen der Maatschappij Arti et amicitiae. Von C. Vosmaer. — Zomer. von M. Coens.

Inserate.

Als Beitrag für die **Schnaase-Büste** gingen ferner ein:

Von Herrn Geh. Rath Dr. Schöne in Berlin 30 M.

Summe der bisher.

Quittungen	2890 „ 60 Pf.
Gesammtsumme	2920 M. 60 Pf.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

18. Februar

Nr. 19.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Museen in Paris.

Der Herausgeber dieses Blattes hat einen kurzen Bericht über die Aenderungen und Neuerungen in den Pariser Museen von mir gewünscht, die ich im Herbst 1875 wieder gesehen. Meine Studien galten diesmal wesentlich den Handschriften mit Miniaturen auf der Nationalbibliothek, aber ich habe natürlich auch in dem großen Museum des Louvre alte Erinnerungen aufgefrischt und Neues gesehen, so daß ich hoffentlich im Stande bin, das Gewünschte mitzutheilen. Schon vor dem Kriege hat die Sammlung La Caze ihre Aufstellung im Louvre gefunden, in dem ehemals den Antiken der Campana-Sammlung gewidmeten großen Saale gleich rechts von der Treppe, im Hauptstockwerk. Die Kunstchronik (V, S. 133) hatte damals einen vollkommen zutreffenden, von sachkundiger Hand geschriebenen Bericht gebracht. Man kann den Ergebnissen desselben nur unbedingt zustimmen. Die Auswahl war nicht streng genug. Neben den ganz vorzüglichen Bildern von Greuze, Watteau, Chardin, der schönen Zigeunerin von Frans Hals, der interessanten Bathseba von Rembrandt u. s. w. sind viele gleichgiltige Sachen, und zum Theil ganz großen Umfangs ausgestellt, falsche Velazquez und Rembrandt, mittelmäßige Holländer, ganz schlechte Italiener, die den Gesammteindruck stören. Hätte man nur halb so viele Gemälde ausgewählt, so würde dieses werthvolle Vermächtniß einen ganz anderen Eindruck machen. Es war ein Wunsch des Stifters, daß die Sammlung eine besondere Aufstellung im Louvre finden sollte.

Eine andere Sammlung innerhalb der Sammlung hat aufgehört zu existiren: das Musée Napoléon III. Die altitalienischen Gemälde desselben waren nach Werth und Erhaltung höchst ungleichartig. Nur das Bessere hat seine Aufstellung gefunden, und zwar gemeinschaftlich mit den übrigen altitalienischen Gemälden des Louvre in der sogenannten Salle des sept mètres, die gleich am Anfang der langen Galerie im rechten Winkel an dieselbe stößt und sie durch bedeutend bessere Beleuchtung übertrifft. Die lange Galerie selbst hat eine ansehnliche Vergrößerung erfahren. Noch drei Abtheilungen sind in derselben eröffnet worden. Die erste ist ein kleiner Vorraum mit Fenster und Altan nach der Place du Carousssel, ohne Gemälde an den Wänden. Hier hat der gemalte Tisch von Hans Sebald Beham Platz gefunden. Zwei größere Abtheilungen enthalten sodann Bilder der flandrischen und holländischen Schule des 17. Jahrhunderts. Ihr Licht ist ungleich besser und reichlicher als in den übrigen Theilen des langen Saales und auf beiden Wänden gleich gut. Denn das Oberlicht in den älteren Abtheilungen der langen Galerie ist nur ein scheinbares. Ueber den Saal spannt sich freilich eine prächtige Glasdecke, aber das Dach darüber ist geschlossen und erhält nur durch eine Reihe Dachluken Licht, so daß die Bilder an der Wand links allein einigermaßen beleuchtet sind. Den Luken gegenüber befinden sich dann blos Blechplatten zum Reflektiren.

Mehrere früher nicht sichtbare Bilder konnten jetzt neu eingereiht werden; auch einige neue Erwerbungen haben Platz gefunden. Unter solchen führe ich in aller Kürze auf: L. Bruyn (wahrscheinlich), ein männliches Bildniß, höchst charaktervoll, breit und kräftig gemalt.

C. Huysman, mehrere sehr schöne Landschaften, eine ganz groß, Vermächtniß Godard-Desmarest, 1873. — Jan van der Meer van Delft, die Spitzenklöpplerin, das von Bürger unter Nr. 37 beschriebene Gemälde, damals in der Sammlung Blockhuyzen zu Amsterdam. Mit dem vollen Namen bezeichnet und von größter Feinheit. — Paulus Potter, der Busch beim Haag, mit dem Namen und der Jahrzahl 1650 bezeichnet, verwandt dem Bilde, welches das Berliner Museum mit der Suermondt-Galerie erworben, aber kleiner und von diesem übertroffen. — Rogier van der Weyden, Pietas; Christus todt im Schooße seiner Mutter, sein Haupt von Johannes gehalten, rückwärts kniet die händeringende Magdalena. Schöner landschaftlicher Hintergrund. Vermächtniß von M. Misbach, 1871. — Ambrogio Borgognone, Der heilige Petrus Martyr, eine knieende Stifterin empfehlend. — Zurbaran, Gestalt der heiligen Apollonia, halblebensgroß. — Die Fresko aus der Kapelle der Magliana bei Rom, welche bekanntlich im Jahre 1873 um die übertriebene Summe von 206,500 Francs als Raffael erworben wurde, ein segnender Gott Vater in der Mandorla, von Cherubimköpfen umgeben, jederseits ein blumenstreuender Engel, hat an der Halbkuppel einer aus der langen Galerie seitwärts herausgebauten kleinen Apsis eine passende Stelle erhalten.

Um für manche Bilder, die bisher unaufgestellt geblieben waren, und für die vom Luxembourg zuletzt abgegebenen Gemälde Raum zu schaffen, hat man außerdem an einer anderen Stelle des Louvre drei neue Säle eingerichtet: die „Salles supplémentaires de la peinture“, im obersten Stockwerk, neben dem Musée de la marine, durch eine enge und unbequeme Stiege zugänglich. So glücklich in der Beleuchtung die Verlängerung der langen Galerie ausgefallen ist, so unglücklich ist das Licht in diesen Räumen. Der Architekt, welcher die Säle einrichtete, verfuhr, ohne sich irgendwie nach den Forderungen der Direktion zu richten, ganz auf eigene Hand und stellte ein wunderliches Experiment an. Die drei großen Säle erhielten Oberlicht, aber statt die Lichtöffnung in angemessener Größe in die Mitte der Decke zu legen, schloß man die Mitte der Decke und führte eine schmale Lichtöffnung dicht an den Wänden herum. Das Licht ist natürlich ganz abscheulich; die kleinen Bilder unten sehen aus, als ob sie an einem Straßenschaufenster ständen, die großen sind der Reflexe wegen überhaupt nur stückweise zu sehen. Der Erfinder dieser unvergleichlichen Einrichtung behauptet, sich den Rottmann-Saal der neuen Pinakothek in München zum Muster genommen zu haben, hat sich also gar nicht klar gemacht, daß es etwas ganz anderes ist, wenn man in der Mitte unterhalb der Hauptlichtöffnung ein Schutzdach für die Augen anbringt, und wenn man die Mitte wirklich schließt und dem Licht gerade nur solche Oeffnungen darbietet, durch welche die Strahlen niemals richtig einfallen können.

Einer von diesen Sälen enthält spätere Niederländer, der zweite Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts; der Hauptsaal in der Mitte ist den modernen Franzosen gewidmet, deren große Bilder hier nun vollständig verloren gehen. Es ist schon ein Uebelstand, daß diese „Salles supplémentaires“ so weit von den übrigen Bildersälen entfernt liegen. Aber noch mehr bedauern wir, daß die modernen Bilder überhaupt hierher gekommen sind. Das in Paris herrschende Prinzip, die Bilder neuerer französischer Künstler, sobald ungefähr ein Jahrzehnt seit ihrem Tode vergangen ist, aus dem Luxembourg in den Louvre zu bringen, ist ein sehr unglückliches. Die Möglichkeit, die moderne französische Kunst in ihrer Gesammtheit zu übersehen, ihre Entwickelung unmittelbar vor Augen zu haben, ist dem Beschauer dadurch entzogen. Früher mußte man allerdings J. L. David und seine Zeitgenossen, Géricault u. s. w. im Louvre aufsuchen, aber man fand wenigstens die neuere Entwickelung seit den großen Impulsen der dreißiger Jahre im Luxembourg. Jetzt ist auch das nicht mehr der Fall, der ganze Luxembourg, ohnehin kaum sehr erquicklich, ist, seit Ingres, H. Flandrin, Delaroche, Delacroix und Decamps ihm entzogen sind, um seinen inneren Zusammenhang gekommen. Es wäre wünschenswerth, daß man in dieser Beziehung auf Abhilfe dächte. Das unbrauchbare, schlecht beleuchtete, keiner Erweiterung fähige Lokal im Luxembourg müßte überhaupt für diese Zwecke aufgegeben werden, man müßte bei dem Wiederaufbau der verwüsteten Theile des Louvre und der Tuilerien daran denken, hier, wo hoffentlich so bald kein Königs- oder Kaiserpalast von Nöthen sein wird, ein der Kunst gewidmetes Gebäude aufzuführen, ein Museum der modernen französischen Plastik und Malerei.

Die Ausstellung der Handzeichnungen hat nur wenige Aenderungen erfahren. In der Salle des boites im obersten Stockwerk sind jetzt ein paar früher nicht ausgestellte Blätter zu sehen, unter ihnen Holbein's wundervoller Entwurf zum Triumph des Reichthums. Eine Bereicherung köstlicher Art ist der Handzeichnungssammlung des Louvre durch die Schätze des Herrn His de la Salle gesichert, der eine Auswahl des Besten dem Museum zum Geschenk gegeben hat, sich den Besitz bei Lebzeiten vorbehaltend. Mit dem Stempel des Museums versehen, befinden sich die Blätter jetzt noch in seiner Wohnung, wo mir vergönnt war, bei dem liebenswürdigen Greise ein paar schöne Stunden des Studiums zuzubringen. — Von den Bildwerken des Mittelalters und der Renaissance wie von den modernen Skulpturen sind im Jahre 1875 endlich Kataloge vom Konservator Herrn Henry Barbet de Jouy erschienen.

Alfred Woltmann.

Architekturbericht aus Bremen.

Bremen, im Februar 1876.

Keine deutsche Stadt von gleicher Größe wird vielleicht weniger von Touristen besucht als unser altes Bremen, das überhaupt trotz seiner mehrfachen Eisenbahnverbindungen noch bis heute so ziemlich abseits des großen Fremdenstromes liegt. Nur wer Geschäfte dort hatte oder über Bremerhaven nach Amerika ging oder allenfalls den Seebädern von Norderney und seinen Nachbarinseln zustrebte, bekam Bremen zu sehen, und so war es natürlich, daß seine Baudenkmale wie sein ganzes neueres Kunst- und Kulturleben, bei Weitem unbekannter blieben, als sie es verdienten. Um so gerechtfertigter ist es daher, wenn den Lesern dieser Zeitschrift von Zeit zu Zeit darüber berichtet wird.

Seit meinem letzten Berichte vor drei Jahren und überhaupt seit Heinrich Müller's Prachtbörse und Rambertikirche kann ich von monumentalen Bauwerken nichts weiter melden; denn der kastellartige Bau der neuen Wasserkunst, so wie der eben vollendete des mächtigen Schulgebäudes haben mit der wahren Kunst äußerst wenig zu thun, sondern stellen sich vor Allem als ziemlich charakterlose Nutzbauten dar, und nur die große gebäudereiche Strafanstalt im nahen Oslebshausen, ein reich gegliederter gothischer Backsteinbau, hat wenigstens malerischen Werth.

Ein mannigfaltiges Interesse gewährt dagegen in den letzten Jahren die reich entwickelte Privatbauthätigkeit, welche nebst mancher anderen Erscheinung beweist, daß sich im letzten Jahrzehnt in Bremen auf's Entschiedenste die Wandlung vom kleinbürgerlichen Leben einer Mittelstadt zur modernen Großstadt vollzieht. Die Art und Weise dieser Wandlung aber ist so gesund und wohlthuend, wie wohl in wenigen Städten gleichen Ranges. So ist Bremen z. B. vom widerwärtigen Gründerschwindel der letzten Jahre vollkommen unberührt geblieben, und erstanden auch keine Monumentalbauten, so erwuchsen dagegen eben so wenig die unerquicklichen Riesenkasten der Wohnungskasernen, welche leider heutzutage das untrügliche Kennzeichen unserer modernen Großstädte geworden sind.

Bei uns in Bremen wird fast jedes Haus nur von einer einzigen Familie bewohnt, und bedeckt auch mitunter ein gemeinsames Dach mehrere Wohnungen, so hat doch jede ihren eigenen Eingang und ihr besonderes Vorgärtchen. So gewähren diese nur mäßig großen Häuser einen äußerst wohlthuenden Eindruck, der so sehr mit dem ganzen übrigen gediegenen und soliden Wesen des hiesigen Lebens im Einklange steht. Freilich herrscht in den neuen Stadttheilen, im entschiedenen Gegensatze zu Hannover, der Putzbau vor, aber die Zierlichkeit und der Formenreichthum, in welchem er hier auftritt, ist höchst erfreulich. Wohl entsteht noch manche Verirrung, manch' unverstandene Anordnung, manch' unharmonischer Aufbau — im Großen und Ganzen jedoch herrscht eine wohlthuende Feinheit und Reinheit der Formen.

Vorzugsweise gehören diese der modernisirten Renaissance an, die mit ihren Balkonen, Veranden, Gartenterrassen und offenen Loggien oft einen südlich heiteren Charakter entfaltet, deren Reiz durch die immergrünen Gebüsche und farbenleuchtenden Teppichbeete der oben erwähnten Vorgärtchen vollends gehoben wird. Die Hauptvertreter dieses Stils sind jedenfalls der Börsenerbauer Heinrich Müller und Gustav Runge, während Poppe sich der französischen Renaissance, dem sogenannten Louvrestil, vorzugsweise zuwendet, und zwar mit außerordentlichem Talent, Rippe endlich, der Erbauer des zierlich gothischen zweiten Bahnhofes, in erster Linie Gothiker ist, indeß selten Gelegenheit findet, seinen Lieblingsstil bei Privatbauten zu entfalten. Weitaus entwickelt die Stadt in ihrem östlichen Theile ihre bedeutendste Bauthätigkeit und Ausbreitung, und eine Wanderung hier durch die baumbeschattete Humboldtstraße, den freundlichen Dobben entlang oder auf dem prächtigen Osterdeich mit seinem Blick auf den Weserstrom, oder auch an den schon älteren Häuserreihen der schönen Contrescarpe mit ihrer großartigen Umgebung gewährt jetzt dem Architekturfreunde eine Fülle genußreichster Unterhaltung und Anregung.

Ungleich weniger erfreulich und interessant war seit längerer Zeit die Bauthätigkeit in der Altstadt, und zwar nicht allein dadurch, daß sie durch ihre modernen und noch dazu meistens höchst nüchternen Gebäude den alterthümlichen Charakter der Stadt von Jahr zu Jahr mehr zerstörte, sondern daß derselben auch noch so manches interessante Baudenkmal der Vergangenheit zum Opfer fallen mußte. Am Marktplatze, an der Langenstraße und der Schlachte, den Hauptorten des Handelsverkehrs, reihte sich noch vor 20 oder 30 Jahren mit reichstem Schmucke von Säulen und Pilastern, Figuren und Ornamenten, Zinnen, Spitzen und goldenen Wetterfahnen, bald im zierlichsten Renaissance-, bald im üppigsten Barockstil ein stolzer Giebel an den anderen, ein Bild von so malerischer Wirkung, daß Einem das Herz aufging. Weitaus die meisten davon mußten den kahlen charakterlosen Häusern der späteren Jahre Platz machen, so daß jetzt nur noch hier und dort ein solcher Prachtgiebel zwischen den nüchternen Neubauten von alter prachtliebender Hansazeit erzählt.

Aber — mit wahrer Herzensfreude schreibe ich's nieder — mit dem letzten Jahrzehnt hat das traurige Unwesen sein Ende erreicht; wie Schuppen ist es plötzlich den Bewohnern von den Augen gefallen; aufgegangen ist wieder der Blick für die ganze Schönheit und Bedeutsamkeit dieser würdigen Reste der Vergangenheit.

Man schützt sie, man restaurirt sie, man ergänzt sie genau in ihrem Stile, man sammelt pietätvoll die Trümmer der abgerissenen und baut sie wieder auf, ja, um die gestörte Harmonie wieder herzustellen, beginnt man sogar hier und da in der Nachbarschaft solcher alter Giebelhäuser die Neubauten in vollkommen gleichem Stile aufzuführen, und zwar mit einer Treue, die sogar die Verirrungen der Spätrenaissance, z. B. Halbsäulen mit Rusticaschäften, nachahmt, wie ein sonst trefflicher Bau Poppe's an der Schlachte zeigt.

Würde man in dieser Weise fortfahren und namentlich noch vier bis fünf moderne Häuser am Marktplatze durch solch' reiche Giebelarchitekturen ersetzen, so würde durch das harmonische Zusammenwirken der prächtigen Börse, der imponirenden Domfaçade, des wundervollen alten Rathhauses und des ehrwürdigen Schüttings mit den übrigen alterthümlichen Giebelbauten ein Stadtbild geschaffen, dem in seiner Weise an malerischer wie architektonischer Bedeutung weit und breit keines an die Seite zu stellen sein dürfte.

Von unseren heimischen Architekten hatte von je Heinrich Müller die hervorragendste Bauthätigkeit, und sein großartiger gothischer Börsenbau hat seinen Namen weit über das Weichbild unserer Stadt hinausgetragen. Aber auch andere nicht unbedeutende Werke gothischen Stils bezeugen sein Wirken, z. B. die Rambertikirche, das Wohnhaus des Kaufherrn Wätzen hierselbst und das Landhaus desselben in Blumenthal, diese beiden in den Formen der englischen Gothik, und endlich das umfangreiche Künstlervereinsgebäude, — genug, seine Hauptthätigkeit bewegte sich vorzugsweise im gothischen Stil, und dennoch bei aller Anerkennung seiner Bedeutsamkeit müssen wir offen und ehrlich bekennen, daß die gothische Stilauffassung gerade Müller's schwächste Seite ist. In der Anlage des Großen und Ganzen, im Lösen von Situationsschwierigkeiten ist er oft bewundernswürdig groß, kühn und genial, in der weiteren Formenausbildung indessen nur allzu häufig kalt, trocken, phantasielos und sich wiederholend bis zur abschreckendsten Einförmigkeit. Seine ewig gleichen Profilirungen, seine Fenster mit einem und demselben nüchternen Maßwerk müssen selbst dem Laien auf einen Blick lehren, wie sehr ihm all' jene poesievolle und rastlos Blüthen auf Blüthen treibende, ewig sich erneuende Schöpferkraft abgeht, die uns bei den mittelalterlichen Bauten stets mit neuem Reiz fesselt, mit neuer Freude und Bewunderung erfüllt. Sein letztes gothisches Werk, der neue noch im Bau begriffene Theil des Künstlervereins, welcher bestimmt ist, die verschiedenen Sammlungen aufzunehmen, ein mächtiges in drei Geschossen aufsteigendes Viertelrund zwischen der Künstlerhalle und dem Domthurme, ist, was die Außenseite betrifft, gar das Nüchternste, Einförmigste und Phantasieloseste, was je von ihm geschaffen ist, was doppelt beklagenswerth, da diesem Bau leider der von ihm eingeschlossene alte Kreuzgang unseres Domes größtentheils zum Opfer werden muß. Hoffen wir, daß was draußen gesündigt, drinnen wieder gut gemacht werde. Denn eben in der Anlage und Ausbildung der Innenräume hat sich das praktische Talent und der Sinn für edle Verhältnisse an unserem Künstler noch am meisten bewährt.

Und sollte man's glauben, dieser nüchterne, klobige, formenarme Gothiker Heinrich Müller wird auf einmal reizvoll, anmuthig, formenreich und liebenswürdig, sobald er das Gebiet einer edlen Früh- und Hochrenaissance betritt. Mit einem Blick sieht man, daß er hier zu Hause ist und seine Werke in diesem Stil Schöpfungen aus seinem innersten und echtesten Gefühle sind. Das bezeugte seit Jahren eine große Reihe höchst erfreulicher Privathäuser, und vor Allem sein erst vor einem Jahr vollendeter Prachtbau, das Clubs-Museum, ein Werk, das in seinen edlen Verhältnissen etwa an die Weise des Sansovino erinnert, und bei dem man nur die etwas unruhige und gehäufte Ornamentik des Obergeschosses anders wünscht, dessen Inneres aber durch seine vornehme behagliche Ausbildung von der Begabung des Künstlers auf diesem Felde einen erfreuenden Beweis liefert.

Rippe, der Erbauer des kleineren Neustädter Bahnhofes, ist dagegen Gothiker von ganzer Seele, wendet sich indeß mit gleichem Erfolge auch der Nachahmung alter norddeutscher Renaissance zu, während, wie schon bemerkt, Poppe's Talent sich mit feinem Gefühle und reicher Ideenentfaltung vornehmlich in den üppigen Formen französischer Bauweise bekundet. ?? .

Nekrologe.

Thomas Ender †. Am 28. September des verflossenen Jahres starb in Wien ein alter Herr, welcher, in letzterer Zeit halb vergessen und verschollen, gleichwohl in früheren Tagen sich eines eben so bedeutenden wie verdienten Rufes erfreute und während der dreißiger und vierziger Jahre zu den hervorragendsten Künstlern der österreichischen Kaiserstadt zählte: der Landschaftsmaler und frühere Professor Thomas Ender.

Ender war als Zwillingsbruder des bereits 1851 verstorbenen Historienmalers und Professors Johann Ender im Jahre 1793 in Wien geboren und arbeitete sich gleich Letzterem durch Fleiß und Talent aus einer untergeordneten sozialen Stellung empor zu Ehre und Ansehen, zu einem weitverbreiteten künstlerischen Ruf und bedeutender Wohlhabenheit.

Als Schüler der Wiener Akademie unter Professor Mößmer war es wohl hauptsächlich seinem eigenen Genie und rastlosen Fleiße anheimgestellt, sich in kurzer Zeit zu selbständigem Schaffen aufzuschwingen. Nachdem er akademische Preise errungen, fand er an mehreren kunstsinnigen Prinzen des kaiserlichen Hauses, namentlich am Erzherzog Johann, wie auch an anderen hochgestellten

Gönnern thätige Förderer seines künstlerischen Strebens, und insbesondere in dem Staatskanzler Fürsten Metternich gewann er einen einflußreichen Mäcen, auf dessen Anregung Ender im Jahre 1817 dazu ausersehen wurde, die nach Brasilien bestimmte Expedition als Maler zu begleiten. Der Aufenthalt daselbst war auf mehrere Jahre berechnet; da jedoch das tropische Klima dem jungen Künstler nicht zuträglich war, kehrte er schon nach Jahresfrist wieder in die Heimat zurück, und zwar trotz des abgekürzten Aufenthaltes mit einer Ausbeute von weit über 700 Aquarellen und Zeichnungen, welche nunmehr zum größten Theile in der brasilianischen Sammlung und in der Bibliothek der Wiener Akademie der bildenden Künste aufbewahrt werden und von Th. Ender's künstlerischer Begabung das glänzendste Zeugniß ablegen. 1829 ging Ender in Begleitung des Fürsten Metternich nach Italien und verweilte dort als kaiserlicher Pensionär vier Jahre. 1836 wurde er zum Korrektor in der Landschaftszeichenschule und später zum Professor der Landschaftsmalerschule an der k. k. Akademie der bildenden Künste ernannt und blieb in dieser Stellung bis 1849, in welchem Jahre er pensionirt wurde.

Die Zahl der Kunstwerke, welche Th. Ender schuf, ist eine ungewöhnlich große, und zur Zeit seiner Glanzperiode kam es vor, daß er, um allen Anforderungen genügen zu können, zu dem Auskunftsmittel griff, seine Aquarelle durch geschickte Kopisten vervielfältigen zu lassen. Für die damals florirenden englischen Stahlstichwerke lieferte er ebenfalls eine Menge Originalzeichnungen, sowie er selbst sechs Blätter Ansichten aus der Umgebung von Ischl radirte.

Für seine Oelgemälde wählte er mit Vorliebe Motive aus Südtirol und Italien; auch die Gletscherregionen der Hochalpen boten ihm öfter Vorwürfe für seine Darstellungen. Die fünf Gemälde Th. Ender's, welche sich in der k. k. Belvedere-Galerie befinden, sind: „Die [illegible]ere Pasterze des Großglockners“, „Der hohe Göll mit dem Berchtesgadener Thale“, „Schloß Tirol“, „Das Nonsthal mit dem Schlosse Cles“, „Küste von Sorrent.“ Unter den Bildern, die Ender nach seinen brasilianischen Studien malte, ist wohl eines der bedeutendsten die Ansicht von Rio de Janeiro im Besitze der k. k. Akademie der bildenden Künste, zugleich bemerkenswerth als Aufnahmswerk, welches er nach den damaligen Satzungen bei seiner Anstellung an der genannten Anstalt zu liefern hatte.

Es würde den Rahmen dieser Skizze überschreiten, wollte man auch nur die bedeutenderen Gemälde des Künstlers anführen, die sich in allen namhafteren Sammlungen Wiens und Oesterreichs befinden, denn seine Produktivität war, wie schon erwähnt, eine außerordentlich ergiebige. Selbst bis in seine alten Tage war er fortgesetzt thätig, und in den letzten Jahren noch lieferte er aquarellirte Gebirgsansichten für den österreichischen Alpenverein, welche allerdings in auffallender Weise eine gewisse mosaikartige Manier an sich tragen, wovon Spuren auch in früheren Arbeiten des Künstlers bereits ersichtlich waren.

Fassen wir das Schaffen Ender's zusammen, so drängt sich die Wahrnehmung auf, daß in den meisten seiner Darstellungen trotz aller genialen Conception der Vedutencharakter vorherrscht und die Wiedergabe eines poetischen Gedankens oder einer Stimmung wohl selten darin zu finden sein dürfte; nichts desto weniger tragen seine Werke durch Sicherheit der Zeichnung, Kraft und Saft des Kolorits und Leichtigkeit der Behandlung die Signatur eines hervorragenden Talentes an sich.

Im Leben war Th. Ender schlicht und einfach; er war wenig mittheilsam, und eine gewisse, beinahe ängstliche Sparsamkeit war sein hervorragender Charakterzug, in welcher Beziehung manche Erzählungen seiner Schüler über Vorkommnisse auf Studienreisen ergötzliche Anekdoten liefern. Wenn auch Ender als Professor in der Ausübung seines Amtes bisweilen von etwas kleinlichen Nergeleien nicht ganz freizusprechen war, so war er doch sicherlich immer bestrebt, für das Beste seiner Schüler zu sorgen, und es wird gewiß das Andenken an die Güte und das Wohlwollen des Lehrers in allen, die seiner Lehre theilhaft wurden, lebhaft fortbestehen. — Im Ganzen genommen bietet Thomas Ender's Leben die wohlthuende Erscheinung einer glücklichen Künstlerlaufbahn, in welcher Begabung und Thätigkeit einen Erfolg gefunden, der eben nicht vielen Erdenwallern erreichbar ist und welcher beispielsweise seinem genialsten Schüler, Joseph Selleny, nach mancher Richtung leider versagt blieb.

Ludwig Halauska.

Neue Radirungen.

Examples of Modern Etching. Twenty Plates by Balfourier, Bracquemond, Chattock, Flameng, Feyen-Perrin, Seymour Haden, Hamerton, Heseltine, Laguillermie, Lalanne, Legros, Lucas, Palmer, Rajon, Veyrassat. With notes by Philip Gilbert Hamerton, author of „Etching and Etchers“. — Seeley, Jackson and Halliday. London 1875.

Dieser Band ist eins der mannigfachen Anzeichen des frischen Wiederaufblühens der Radirkunst in England, einer Kunst, die, obschon sie nie gänzlich unterging, doch jahrelang vernachlässigt wurde und in Verfall gerieth. Verschiedene Ursachen können als Anlaß für die Wiederbelebung derselben angeführt werden. Zum Theil verursachte das immer mehr in Aufnahme kommende photographische Kunstgewerbe den Rückgang des mühsamen und kostbaren Verfahrens der Kupferstecherei, und verlieh auf diese Weise der leichteren und billigeren Radirkunst Spielraum und Antrieb. Ueberdies ist eine im steten Wachsen begriffene Nachfrage nach Kunsterzeugnissen dieser Art eingetreten, die, während sie das Kennerauge durch ihre echt künstlerischen Eigenschaften befriedigen, auch bei dem Publikum höchst beifällige Aufnahme finden.

Die Nachfrage wirkt stets anregend auf die Produktion. In den Kunstschulen zu South-Kensington ist seit langem eine Klasse für junge Radirschüler eingerichtet worden, deren zahlreiche Arbeiten einen ehrenvollen Platz auf der Wiener Weltausstellung behaupteten. Jedoch ist diese populäre Kunst nicht ausschließlich professionell; es hat vielmehr auch für Dilettanten einen

ganz besonderen Reiz, sich der Radirnadel als eines Werkzeuges zu bedienen, das ihnen gestattet, mit Leichtigkeit und auf angenehme Weise ihren Ideen ex tempore in Form, Licht und Schatten Ausdruck zu geben. Ja, so anziehend wirkt auf die Dauer diese Beschäftigung, daß ich Leute zu nennen weiß, die, ihre Muße der Berufsthätigkeit entziehend, in der Radirkunst Erholung und Genuß inmitten eines arbeit- und sorgenvollen Lebens gefunden haben.

Bei den vorliegenden Tafeln sind sechzehn Radirer beschäftigt gewesen, zehn derselben sind Franzosen und die übrigen sechs Engländer. Es würde Neid erregen, wollte man eine der beiden Nationen für die beste erklären. In der That dürfte auch der richtige Gesichtspunkt in diesem Falle einzig der sein, daß jede ihre besonderen, sie auszeichnenden Vorzüge hat. Jedoch giebt man, wie ich glaube, im Allgemeinen zu, daß die Franzosen in der Durchführung Vorzüge besitzen, nicht sowohl bezüglich der Grundelemente des Zeichnens und der Vertheilung von Licht und Schatten, die doch allen Künsten gleichmäßig eigen sind, sondern vielmehr in der spezifischen Technik, die das Radiren vom Malen, Stechen oder Lithographiren unterscheidet. Und eben diese Meisterschaft verleiht dem ausübenden Künstler nicht nur Präcision, Festigkeit und Kraft, sondern auch die Befähigung, mit seinem Gegenstande spielend zu verfahren, hier und dort seine Linien in voller Freiheit und wie im Scherz zu ziehen, ähnlich demjenigen, der auf irgend einem Instrumente phantasirt, das er lediglich durch seinen Willen beherrscht. Die dergestalt sich ergebenden Eigenschaften gewinnen in England immer mehr an Werthschätzung und haben in dem vorliegenden Bande einen glücklichen Ausdruck in den Tafeln von Flameng, Lalanne und Balfourier gefunden. Doch die Franzosen müssen diese Vorzüge oft theuer genug bezahlen; denn nicht selten entartet die Skizzirung in Nachlässigkeit, Freiheit in Zügellosigkeit, und Kühnheit in eine den guten Geschmack beleidigende Bravour. Der Herausgeber des Werkes hat derartige allzu virtuose Leistungen als unbefriedigend für englische Kenner ausgeschlossen. Ein anderer, die Franzosen von den Engländern unterscheidender Charakterzug ist der, daß sie die Radirnadel als ein Mittel zur Reproduktion von Gemälden benutzen, während die Engländer mehr gewöhnt sind, sich direkt an die Natur zu wenden oder auch Gegenstände eigener Erfindung, sei es ganz frei oder als Illustrationen zu Schriftwerken, namentlich Novellen, zu komponiren.

Die englische Radirschule hat zwei, wenn nicht mehr Phasen erlebt, und namentlich in den letzten Jahren merkbare Wandlungen durchgemacht. Ich erinnere mich der Zeit, wo ein aus Akademikern und Anderen bestehender Privat „Etching Club" existirte. Die Idee fand so viel Beifall, daß ein „Junior Etching Club" gestiftet wurde. Doch hatten die damals veröffentlichten Blätter ganz das Aussehen wie ernstlich gemeinte Versuche von Schulkindern. Sie waren sorgfältig, sauber, bis in's Kleinste durchgeführt, sie rühmten sich mit einem Worte aller derjenigen kleinen Verdienste, welche von den Franzosen mißachtet werden. Nichts erläutert den seitdem eingetretenen Umschwung besser als der gegenwärtig zur Prüfung vorliegende Band, und diese Umwälzung ist wesentlich durch die nähere Berührung mit den Franzosen herbeigeführt worden.

Mr. Whistler war einer der ersten Wegweiser. Kosmopolit von Geburt und Erziehung, war er um so eher geeignet, mit den meisterhaftesten Folgen von Radirungen die je in England produzirt worden, fremde Methoden einzuführen. Schade, daß keine Arbeit seiner raschen, präcisen und pikanten Nadel in diesem Bande eine Stelle gefunden hat. Mr. Seymour Haden folgte derselben Richtung. Er und Mr. Whistler arbeiteten viel gemeinschaftlich, und es ist gewiß interessant zu erfahren, daß Mr. Haden's Radirungen in Paris zu Ansehen gelangten, ehe sie noch in London bekannt geworden waren. Zu derselben englisch-französischen Schule gehören Mr. Chattock, Mr. Heseltine und Mr. Hamerton, die sämmtlich in diesem Bande vertreten sind. Einer Charakteristik dieser Schule wird es meinerseits nicht mehr bedürfen, da es, nach dem bereits Gesagten, dem Leser nicht mehr zweifelhaft sein kann, daß dieselbe die Vorzüge beider Schulen zu vereinigen strebt, daß sie mehr Élan und Eclat hat als die englische und größere Mäßigung als die französische. Vielleicht liegt der Hauptfehler ihrer letzten Entwickelung darin, daß sie sich zum größeren Theile in den Händen von Quasi-Dilettanten befindet.

Der Herausgeber, Mr. Hamerton, Verfasser des Werkes „Etching and Etchers", hat vielleicht vermittelst seiner Schriften mehr als jeder andere Glück und Ruhm dieser englisch-französischen Schule gefördert. Er, ein Engländer, lebt im Innern Frankreichs, und dort arbeitet und schriftstellert er in steter Verbindung mit den trefflichsten Radirern von Paris, deren Arbeiten er in London zur Geltung bringt. Der Geist seiner Kritik ist ein im höchsten Grade universeller; er duldet alle Stile und hat sogar Meistern von durchaus entgegengesetzter Anschauung freundliche Ermuthigung zu Theil werden lassen. Darum auch umfaßt dieser Band die äußersten Varietäten; denn er glaubt, daß die Radirkunst so mannigfaltig sein müsse wie die Natur selbst und so verschiedentlich in ihren Offenbarungen als der menschliche Geist. Die Vorrede und die Noten zu diesem Bande sind von ihm, und sämmtliche Tafeln sind dem „Port-Folio" entnommen, einem monatlich erscheinenden Kunstblatte, das jetzt in seinem 6. Jahrgange sich befindet und von ihm herausgegeben wird. Der haupt-

sächliche Zweck des „Port-Folio“ besteht darin, seine Subskribenten zu einem geringeren Preise, als dieser ohne den sichern Verkauf von einer regelmäßig erschei nenden Zeitschrift zu ermöglichen sein würde, mit Kunstblättern verschiedener Art zu versehen, und zwar stets mit solchen, die geeignet sind, ein gebildetes Publikum zu interessiren, und diese durch anerkannt befähigte Schriftsteller einer wissenschaftlichen Besprechung zu unterziehen, die bedeutender ist als der blos erklärende Text und lesbarer als nüchterne Kritiken oder trockene Katalogisirung. Nach Vollendung des 6. Bandes des „Port Folio“ werde ich eine kurzgefaßte Skizze des Inhalts geben.

J. Beavington Atkinson.

Vom Kunstmarkt.

Auktion der Sammlung des Herrn Jos. R. v. Lippmann. In wenigen Wochen gelangt im Hotel Drouot zu Paris eine Sammlung von Gemalden holländischer und vlamischer Meister der Bluthe Epoche des 17. Jahrhunderts zur Versteigerung, welche mehrere Jahre lang eine Zierde Wiens gewesen, und deren Zersplitterung in jedem Kunstfreunde ein lebhaftes Bedauern hervorrufen muß. Die Sammlung umfaßt nur 53 ausgewählte Gemälde, Meister ersten und zweiten Ranges in vorzüglicher Qualität, deren jedes in seiner Stammtafel mehrere beruhmte Provenienzen aufzuweisen vermag. Wir zweifeln nicht, daß auch die neue Provenienz: „Aus der Sammlung Lippmann“ für dieselben in der Zukunft eine Garantie des inneren Werthes bilden wird. Einige der Gemälde sind den Lesern der Zeitschrift durch Radirungen bekannt; so eine der Perlen der Sammlung: ein männliches Portrat von der Hand Rembrandt's, durch die meisterhafte Radirung W. Unger's; eine holländische Stadt von van Goyen, durch eine Radirung von Fischer; zwei Porträts von Frans Hals, durch die Unger'schen Radirungen in dem bekannten Prachtwerke von Vosmaer über Fr. Hals; ein Wouwermans, durch eine Radirung in den Publikationen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 2c. 2c. Nahezu die Hälfte der Sammlung bildete einen der liebsten Anziehungspunkte für die Besucher der Ausstellung von Gemalden alter Meister aus dem Wiener Privatbesitze im Oesterreichischen Museum vom Jahre 1873 — uber die wir seiner Zeit Bericht erstattet haben, — und in welcher die Gemälde der Galerie Lipp mann eine besonders hervorragende Stellung einnahmen. Der reich mit Radirungen ausgestattete Katalog dürfte im Laufe dieser Tage zur Ausgabe gelangen. Eine Ausstellung der Bilder findet vom 13. bis 15. März, die Auktion selbst am 16. Marz im Hotel Drouot, unter Leitung des bekannten Kommissärs M. Pillet und des Experten M. Féral, statt. Wir werden auf die Resultate der Auktion seiner Zeit zurückkommen. Einstweilen wollen wir, um auch jenen Kunst freunden, welchen die kostbare Sammlung nicht aus eigener Anschauung bekannt ist, eine Vorstellung von ihrem Werthe zu geben, die daselbst vertretenen Meister namentlich anführen: Averkamp, Bega, Backhuysen, Begein, Berchem, Berckheyden, Brekelenkamp, Breughel, Brouwer, Camphuysen, van der Capelle, Gonz. Cocques, Cuyp, Dirk van Deelen, van Goyen, B. van der Helst, Dirk Hals, Fr. Hals, Pieter de Hoogh, Kalf, Klomp, Phil. de Koningk, Lundens, N. Maas, C. de Moor, Art van der Neer, Adr. und Isaak Ostade, Bonav. Peters, Rembrandt, J. Ruysdael, Salomon Ruysdael, Jan Steen, A. van den Tempel, Teniers, van den Veen, W. van de Velde, J. Versprong, Em. de Witte, Wouwermans und Wynants.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Springer, Anton, Michelangelo in Rom. 1508—1512. 8⁰. (73 S.) Leipzig, Hirzel. 2 M.

PAINTERS, english, of the Georgina era. Hogarth to Turner. gr. 4⁰. London, Sampson Low. 18 M.

Quicherat, J., histoire du costume en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'a la fin du XVIII. siècle; ouvr. contenant 481 gravures dessinées sur bois d'après des documents authentiques par Chevignard, Panquet et P. Sellier. gr. 8⁰. (680 S.) Paris, Hachette & Co. 20 Fr.

Wessely, J. E., die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst. Mit 2 Radirungen des Verfassers und 21 Illustrationen in Holzschnitt. 8⁰. (IV. — 123 S.) Leipzig, Vogel. 4 M.

Wörmann, Carl, die Landschaft in der Kunst der alten Völker. Eine Geschichte der Vorstufen und Anfänge der Landschaftsmalerei. Mit 10 Tafeln in Steindruck. (431 S.) München, Ackermann. 12 M.

Zeitschriften.

Journal des beaux-arts. No. 1. 2.
Artistes flamands à l'etranger: Les hauteliciers bruxellois à Florence, von A. Schoy — Le Michel-Ange de la gazette des beaux-arts et celui de l'art. — Exposition rétrospective a Bruxelles, von A. Schoy. — Le cabinet d'estampes de M. du Bus de Gisignies. — M. Charles Timbal, von H. Jouin. — Statue de St.-François d'Assise. l'Alonzo Cano copiée par Z. Astruc, reproduite en marbre, bronze et bois par Ms. Christofle & Cie. — Correspondenz von London — Düsseldorfer und Münchener Kunst-Ausstellungen.

L'Art. No. 58.
Le Musee Torlonia: Vesta, von P. H. Visconti. Mit Abbild — Clodion, von P Rioux-Maillon. (Mit Abbild.) — Le Tabernacle de L au, von F. Chasrel. (Mit Abbild.) Les peintures de Baudry à l'Opera, von Ph. de Chennevières.

The Academy. No. 195. 196.
Sir George Harvey, von W. M. Rossetti. — Notes on the Castellani collection, von A. S Murray. — The Dudley Gallery, von W. M Rossetti. — Royal Academy; Seventh winter exhibition of old masters, von S. Colvin. — Recent discoveries at Olympia, von C. T. Newton. — Art sales.

Blätter für Kunstgewerbe. No. 1. 2.
Die Geschichte des Schrankes, von J. Falcke. Mit Abbild.) — Antike Broncevase; antike Schmuckgegenstande. — Moderne Entwürfe: Diplomeinband; Glasschalen; Buffet; Tafelaufsatz; Sgraffito-Friese; Zimmeröfen; Majolika-Schale; Standuhr.

Gewerbehalle. Lief. 2.
Kirchliche Kunst, von J. Falcke. - Moderne Entwürfe: Eiserner Geldschrank mit Details, 3 Blatt; Schreibtisch im Stile des 16. Jahrhunderts; Tischwangen; Standuhr aus mattvergoldeter Bronce und Spiegelglas, im Stile Louis' XVI; Kandelaber für Petroleum; Vase in gemalter Faience für einen Garten; Plafond in Stuck; Goldschmuck mit Perlen etc. — Schmiedeeiserne Oberlicht-Gitter aus dem 16. Jahrhundert im Bergau-Schlösschen bei Nürnberg.

Art-Journal. Februar.
Studies and sketches by Sir E. Landseer. (Mit Abbild.) — The holy families by Michael Angelo in the sistine chapel, von C. B. Allen. (Mit Abbild.) — The history of the art of bookbinding by Mary A. Tooke. — Japanese art, von R. Alcock. (Mit Abbild.) — The Dudley Gallery winter exhibition. — The society of french artists new Bond Street. — The stately homes of England: Belvoir Castle, von Hall und Jewitt. Mit Abbild.) — Traditions of christian art, von E. L. Cutts. — Winter exhibition of the water-colour society. — Winter exhibition of the institute of painters in water-colours. — Exhibition of the society of british artists, Suffolk Street. — Exhibition of the works of David Cox at Liverpool.

Gazette des beaux-arts. 224. Lief.
La porte de Crémone au Louvre, von Barbet de Jouy und G. Guitton. (Mit Abbild.) — Francisca Goya, von P. Lefort. (Forts. Mit Abbild.) — Les antiquités de la Troade, von F. Lenormant. (Forts. Mit Abbild.) — La Théologie: Peinture de M. Timbal, von G. Berger. (Mit Abbild.) — Jacopo de' Barbary, notes et documents nouveaux, von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — L'imitation de Jésus-Christ publication de Glady frères), von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — L'atelier de Benvenuto Cellini, von A. Bertolotti. (Mit Abbild.)

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 1.
Wismuthmalereien im germanischen Museum, von Eye. (Mit Abbild.) — Der polnische Clande Callot (1623—1687), von A. Schultz. — Herstellungskosten eines Codex des 15. Jahrhunderts, von Löffelholz von Kolberg.

Druckfehlerberichtigung.

In No. 18 der Kunst Chronik ist Seite 289 im Nekrolog A. Schrodter's auf Zeile 28 von oben „Malerei“ statt „Akademie“ zu lesen.

Inserate.

An Beiträgen für die **Schnaase-Büste** gingen ferner ein:

Von den Herren Dr. Karl Eggers 20 M., Prof. M. Thausing in Wien 20 M., durch Vermittelung des Herrn Dr. G. **Schäfer** von der Kunstgenossenschaft zu Darmstadt 33 M.

Summe	73 M.
Summe der bisher. Quittungen . .	2820 „ 60 Pf.
Gesammtsumme .	2893 M. 60 Pf.

Ueber einen von Sr. k. Hoheit dem Fürsten Anton von Hohenzollern gewährten einmaligen Beitrag von 100 M. ist irrthümlicher Weise doppelt, in No. 12 und 15 der Kunstchronik quittirt worden. Der in voriger Nummer angegebene Gesammt-Betrag der bisher. Quittungen von 2920 M. 60 Pf. reducirt sich daher wie oben um 100 M.

E. A. Seemann.

Eingetretener Hindernisse wegen kann Heft 5 der Zeitschr. f. bild. Kunst erst Freitag den 25. Febr. ausgegeben werden.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

25. Februar

Nr. 20.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Kopien venezianischer Meisterwerke in der Schack'schen Galerie zu München.

Wie den Kunstfreunden wohlbekannt ist, besteht ein beträchtlicher und nicht der mindest werthvolle Theil der gewählten Bildersammlung des Freiherrn A. Fr. von Schack in München in vorzüglichen Kopien alter Bilder. Den Grund zu diesem Theile seiner Galerie legte der Besitzer vor etwa zwölf Jahren durch einige treffliche Kopien von Lenbach nach spanischen und italienischen Meistern, denen sich in neuerer Zeit eine größere Anzahl von C. v. Liphart, C. Schwarzer, H. v. Marées, August Wolf u. A. angeschlossen haben. In richtiger Erkenntniß des hohen Werthes, den die Versenkung in den Geist der alten Meister und die stete Anschauung ihrer Werke für die heutige Kunst und Kunstbildung besitzen, beabsichtigt Freiherr v. Schack, seiner Sammlung von Kopien eine immer größere Ausdehnung und Abrundung zu geben. Besonders auf die Hauptwerke der großen Koloristen hat er sein Augenmerk gerichtet, und die bedeutendsten Schöpfungen der venezianischen Schule sind bei ihm durch meistens originalgroße Kopien so vollständig wie kaum in einer anderen derartigen Sammlung vertreten. Die meisten der venezianischen Kopien rühren von der Hand des Malers August Wolf aus Mannheim her. Wir sind in der Lage, den Lesern einen Bericht aus der Feder dieses feingebildeten Künstlers über seine Arbeiten vorlegen zu können, welcher durch die eindringende, von begeistertem Studium der alten Kunst zeugende Schilderung der berühmten Bilder, durch manche belehrende Notiz über deren jetzigen Zustand ein allgemeines Interesse in Anspruch nehmen darf, und von dem großen Stil, in welchem Freiherr v. Schack sein Unternehmen durchführt, ein neues Zeugniß ablegt. Der Künstler schreibt uns:

„Im August 1870 reiste ich für meinen kunstsinnigen Auftraggeber nach Venedig, um dort für seine Galerie die Hauptbilder der Schule zu kopiren. Meine erste, von ihm gewünschte Arbeit war der kleine Giorgione in der Galerie Manfrin, bekannt unter dem Namen „La famiglia di Giorgione." Auf einem Wiesenplane in der Nähe eines ruinenhaften Thores sitzt eine nackte Frau, welche ihr Kind säugt. Im Hintergrunde sieht man die Mauern und Thürme von Castelfranco, dem Geburtsorte des Giorgione. Im Mittelgrunde eine Brücke über ein Flüßchen und hohe Platanen, wie sie heute noch Castelfranco umgeben. Ueber dem Städtchen stehen schwere Wolken, aus welchen ein Blitz herabzuckt. — Den äußersten Vordergrund links nimmt ein junger Mann im Zeitkostüm ein, der, auf seine Lanze gestützt, die Gruppe von Frau und Kind mit innigem Vergnügen anschaut. Das ungefähr 80 Centimeter hohe Bild hängt, von schmalem Rähmchen umgeben, ganz versteckt im Palast Manfrin an einem Pfeiler zwischen zwei Fenstern und wird von den Wenigsten bemerkt. Es ist nie übermalt und nie gefirnißt, also in sehr gutem Zustande. Der ganze Eindruck ist ungemein anziehend und idyllisch, märchenhaft bestrickend bei aller Anspruchslosigkeit. Es ist meines Wissens nie gestochen, nur der kleine Holzschnitt in dieser Zeitschrift (1866) ist mir davon bekannt. Photographirt ist es ebenfalls nicht. Meine Kopie hat Originalgröße und war bequem in gutem Lichte auszuführen, da man mir das Bild von der Wand nahm.

Das Altarbild in drei Abtheilungen von Giovanni Bellini in der Sakristei der Frari war meine zweite, unendlich schwierige Arbeit, die mich den ganzen Winter hindurch beschäftigte. Die Altartafel empfängt das wenige Licht nur von einem links quasi hinter derselben liegenden Fenster und einer weit entfernten, hoch oben angebrachten, gegenüber an der andern Wand befindlichen halbkreisförmigen Oeffnung. Dieses Licht ist Reflexlicht und stört außerordentlich. — Der rechts von dem Bilde befindliche weißgestrichene Pilaster empfängt das Hauptlicht von dem ersterwähnten Fenster und was er von seinem Reflex auf das Bild abgiebt, ist dessen Licht. Auf dem schmalen Altar saß ich den Winter hindurch, die drei Tafeln in gleicher Größe kopirend, dicht in Pelz gehüllt, die steifen Finger mit Handschuhen versehen, dennoch vor Frost zitternd. Es war ein sehr strenger Winter. Ich war oft völlig muthlos. — Im Mittelbilde sieht man die Madonna auf einem achteckigen Postamente sitzen, unter einer Halbkuppel und roth ausgekleideter Nische. An den Stufen des Thrones stehen zwei kleine reizende musicirende Engelchen. Auf der Tafel rechts S. Niccolo und ein anderer Heiliger, links S. Benedetto mit einem Begleiter. Das Mittelbild ist 6 Fuß hoch. — Um das Ganze läuft eine prächtig geschnitzte Altarfassung, deren Architektur sich im Bilde wiederholt. — Zu dieser in gleicher Größe angefertigten Kopie ließ Baron Schack auch den Rahmen kopiren. Trotz 42 Detailzeichnungen der einzelnen Theile des Altars entstand doch nur eine mißverstandene Kopie desselben, obgleich kein Opfer von Seiten des Auftraggebers gescheut ward. Das Bild kann nicht photographirt werden, ist auch nie gestochen; die einzige Photographie welche davon existirt ist nach einer ganz schlechten Kreidezeichnung gemacht, welche Naya hat anfertigen lassen.

Es folgte nun die Kopie des wunderbaren Bildes der heiligen Barbara in Sta. Maria formosa von Palma vecchio. Das Bild ist über 9 Fuß hoch. Ich kopirte es in gleicher Größe. Das milde, durch Doppelfenster einfallende kleine Seitenlicht ist für dieses Gluthbild außerordentlich günstig, weniger für den Kopisten, der nur den glühenden Reflex eines gegenüberliegenden Hauses erhält bei anders stehender Bildfläche. Der weiße Marmorrahmen des Bildes trägt wesentlich zu der Wirkung desselben bei. Die Kopie sieht im vollen Lichte der Galerie in Goldrahmen viel ungünstiger aus als in dem schwachen Lichte der Kirche. Es ist dies überhaupt das Leiden des Kopisten, daß eine Arbeit, von der er glaubt, sie sei fertig ausgeführt, herausgebracht in helleres Licht unfertig aussieht, zumal da die in Rede stehenden Bilder meistens genau für den Ort gemalt sind, an welchem sie aufgestellt wurden.

In der Akademie genießt ein Bild großen Ruf in Folge seines außergewöhnlichen Motivs und der Benennung mit dem wohlklingenden Namen Giorgione. Es ist dies der „Seesturm". — Venedig war einmal dem Untergang nahe. Eine Sturmfluth brach über den Lido herein und drohte es zu verschlingen. Vasari erzählt ausführlich, was sich auf die Legende bezieht. San Giorgio, S. Pietro, S. Marco und S. Niccolo befreiten Venedig von den Verderben bringenden Dämonen. Das wunderbar dramatische Bild stammt mit dem Fischer, der dem Dogen den Ring bringt, dem Marcuswunder des Tintoretto und vielen andern Meisterwerken aus der Scuola di San Marco. Ob die Komposition so außergewöhnlicher Art, wie nichts zweites in der älteren venezianischen Malerei, oder eine sonstige historische unumstößliche Thatsache es zu einem Giorgione machten? — Es ist vielfach restaurirt, zusammengesetzt, auch sind einzelne Theile dazugemalt. — Die linke Seite mit den vier Heiligen, die das Besterhaltene auf dem Bilde sind, muß Jeder, der Paris Bordone kennt, für eine Arbeit von dessen Hand erklären. Ebenso den Hintergrund und das am Ufer harrende Volk. — Vasari nennt als den möglichen Urheber des Bildes Palma vecchio. — Ich kopirte mit unendlichen Schwierigkeiten das rußige, fast im Dunkeln hängende Bild ungefähr 5′ breit. — Es existirt keine Photographie davon. Andere als Umrißstiche habe ich nie gesehen.

Ein wunderbares Bild, eines der schönsten Venedig's, versteckt sich in der kleinen Kirche S. Giovanni Crisostomo unter einem rothen Seidenvorhang auf dem Hochaltar. Ein Kopiren dieses einzigen Bildes schien das ungünstige Licht, welches die Kirche erfüllt, zu verbieten. Doch wurde auch diese Schwierigkeit besiegt. — Zwei hohe Fenster, seitlich angebracht, wurden mit geöltem weißem Papier verklebt, ein großes Rundfenster dem Bilde gegenüber wurde unschädlich gemacht durch Lichtabschluß, ein Gerüst vor den Altar gebaut, der Chor der Kirche durch einen großen Vorhang abgeschlossen, und mir erlaubt, den ganzen Tag, auch während der Funktionen, zu kopiren. Der jugendliche Sebastiano del Piombo ist der Meister dieses Bildes, welches einzig in der Kunstgeschichte dasteht. Man sieht San Giov. Crisostomo auf dem Lehrstuhle in ein großes Buch schreibend; ein zweiter alter bärtiger Heiliger schaut ihm in das Buch. Er sitzt unter einer offenen Halle mit landschaftlichem Hintergrunde; links von der genannten Gruppe nähern sich drei weibliche Heilige, Sta. Catarina, Maddalena und Lucia, die mittlere von unvergleichlicher Schönheit des venezianischen Typus. Von rechts her kommt der fast nackte jugendliche Johannes der Täufer, hinter welchem S. Georg mit der Lanze sichtbar wird. Farbe und Formenschönheit dieses Bildes sind so bezaubernd, daß, wer das Bild zum ersten Mal sieht, wie gebannt ist. Die Kopie wurde

nach großer Mühe bei dem schlechten Lichte in gleicher Größe angefertigt, etwa 7′ hoch und 5′ breit. Die Figuren sind im Original etwas unter Lebensgröße. Die Strahlen der Sonne konnten gar nicht auf's Bild fallen, wohl aber entstand jener gelbe Ton, der keine Farbe in ihrem wahren Werthe erkennen läßt. Das Bild ist meines Wissens nie gestochen und kann nicht photographirt werden.

Auch Paolo Veronese sollte vertreten sein unter den anzufertigenden Kopien. Es empfahl sich dazu besonders das Votivbild der Schlacht von Lepanto im Dogenpalast in der Sala del Collegio. Es nimmt die ganze Wand über dem Throne der Dogen ein und stellt den Dogen Sebastiano Venier dar, der knieend dem Erlöser für den gewonnenen Sieg dankt. Er wird zu dem mit einer Schaar von achtundzwanzig Engeln begleitenden herabschwebenden Erlöser geleitet durch S. Marco und Sta. Giustina, an deren Ehrentag die Schlacht geschlagen ward. Links von dieser Gruppe die allegorische Figur des Glaubens mit dem Kelche, sich vor Christus neigend. Hinter Venier der Proveditore Agostino Barberigo mit der siegreichen Fahne, zwei Pagen, welche Schleppe und Helm des Dogen tragen, und die Venezia selbst, welche dem Venier das durch den Sieg verdiente Dogenbarett herbeibringt. — Die Kopie dieses farbenprächtigen Bildes ist nur 5—6′ lang und 3′ hoch. Das Original befindet sich, wie sämmtliche Bilder dieses wundervollen Saales, in bestem Zustande.

Unter den 42 Deckengemälden, welche den großen Saal in der alten Libreria di S. Marco schmücken und seiner Zeit herabgenommen waren, war auch eines aufgestellt, welches ich sogleich für Tizian erkannte. Es gehörte in den quadratischen Saal gleich beim Eingang, als einziges Deckenbild desselben und stellt die „Saviezza" dar. Tizian hat hier auf achteckigem Felde in Wolken eine kräftige weibliche sitzende Figur gemalt. Sie hält einen Pergamentstreifen in beiden Händen, und scheint in demselben zu lesen. Ein nackter geflügelter Knabe bemüht sich, vor ihr eine schwere antike Schrifttafel aufzurichten, wie zum Vergleiche. — Ihr wuchtiges Gewand ist bleichroth, das Obergewand weiß; die Stirne schmückt der Lorbeer. Die prachtvolle, einfach dekorative Behandlung veranlaßte die Kopie dieses Bildes. Die Figur ist lebensgroß, die Kopie in gleicher Größe. Das Original mag in einer Höhe von 40′ in sehr schwachem Lichte angebracht sein. — Bald nach Vollendung der Kopie kamen alle Bilder an Ort und Stelle, d. h. wurden unkopirbar.

Baron Schack wünschte längst eine Kopie des berühmten Bildes im Leihhause zu Treviso, angeblich von Giorgione. Christus wird als Leiche von zwei Engeln aus dem Sarkophage gehoben; die Figuren sind etwas über lebensgroß. Die beiden Engel fassen mit großer Anstrengung die Leiche unter den Armen, während ein dritter sich mit Mühe über den Sarkophagrand hineinbeugt und ein purpurnes Gewand aus demselben herauszieht, in welchem wohl die Füße des Christus sich befinden. Zu Häupten des Erlösers eine Glorie von unzähligen Engelchen. Hintergrund Landschaft mit einer Kirche auf einem Berge, und Ruinen. Ein Baumstumpf durchschneidet in der Diagonale das Bild. Vorn eine große krautartige Pflanze. — Ich konnte bei dem Bilde nicht an Giorgione denken, wenn ich mir sein schönes Bild in Castelfranco im dortigen Dome vergegenwärtigte. Ein völlig anderer Geist, eine viel spätere Zeit, ja eine Technik, die in vielem gar nicht venezianisch ist, machen sich geltend. Nichtsdestoweniger ein herrliches Bild von vielleicht etwas zu brutalem Effekt. Es befindet sich, prächtig erhalten, in einem kleinen, mit Akten angepfropften Zimmer des Leihhauses, und erhält nur Reflexlicht, woher vielleicht die zu starke Wirkung. Meines Wissens hat Niemand bis jetzt darauf aufmerksam gemacht, daß sich zwei völlig verschiedene Hände in dem Bilde kundgeben. Alle rothen Engel sind außerordentlich unschön und nur halb so groß wie die in schönem Fleischtone gehaltenen. Letztere haben den doppelten Maßstab, obgleich sie auf derselben Altersstufe stehen, und eine gänzlich andere Zeichnung. Hintergrund, Glorie und jene rothen Engel sehen alterthümlich aus, wogegen jene frisch goldigen Engelchen mit der Christusleiche einer viel fortgeschritteneren späteren Malweise angehören. Die Christusleiche selbst hat gar nichts mit Venedig und seiner Schule zu thun. Leider durfte ich das Bild nicht in gleicher Größe kopiren. Es erwuchs daher für mich die weitere Arbeit, meine Kopie, nach Venedig zurückgekehrt, in der Originalgröße zu wiederholen. Diese vergrößerte Wiederholung der Pietà mag 7′ lang und $3\frac{1}{2}$′ hoch sein. — Das Bild ist nie photographirt und nie in gleicher Größe kopirt worden. Es existirt nur eine ganz unbrauchbare Lithographie davon, von der es kleine Photographien giebt."

(Fortsetzung folgt.)

Aus Pariser Ateliers.

Dieser Tage führte mich eine Angelegenheit in das Quartier de l'Europe, jenen palastähnlichen Häuserkomplex, der in den sechziger Jahren in der Umgebung des Westbahnhofes entstanden ist, und wo sich eine ziemlich buntscheckige, aber durchaus dem Luxus huldigende, elegante kunstsinnige Gesellschaft angesiedelt hat. In einem dieser Zinspaläste befindet sich auch das Atelier Manet's, des originellen Künstlers, der das Aufsehenmachen zum Prinzip erhob, der alle Jahre das Publikum in Staunen versetzt und mit Wonne den Klassikern des Institut de France Ausrufe der Entrüstung

entlockt. Bei Manet giebt es immer etwas Neues zu sehen, und gerade hatte ich durch einen gemeinsamen Freund erfahren, daß der bekannte Künstler ungemein fleißig gewesen sei. Darum frisch gewagt, die drei Treppen hinauf, die zum Sanctuarium führen — und angeklopft! Manet in eigener Person erschließt die Thür und macht in der ungezwungensten Weise die Honneurs.

In der That herrschte in diesem sehr zweckmäßig eingerichteten Atelier reges Leben. Der Meister, den Pinsel in der Hand, in der grauen, wollenen Bareuse, arbeitete gerade an dem Bilde, das im nächsten „Salon" gewiß so viel Aufsehen erregen wird, wie seine berühmten in diesen Blättern besprochenen „Canotiers bei Argenteuil". Das Bild ist beinahe fertig und wird im Kataloge den Titel „Die Wäsche" (le linge) führen; die Komposition ist eine einfache. Eine Frau steht im Garten am Waschtrog und seift ein Hemd ein; ein kleines Kind — Mädchen, wahrscheinlich das Töchterchen, — sieht mit der Neugierde, die diesem Geschlechte und diesem Alter eigen ist, der Operation zu. Im Hintergrunde hängen Strümpfe, Hemden und Sacktücher zwischen den Bäumen. Die mise en scene ist also eine sehr einfache und würde von einem anderen Pinsel schwerlich etwas Außerordentliches bedeuten, aber man warte nur, hier kommt die spezielle Würze, das granum salis aus der Teufelsküche des Herrn Manet. Die Frau, die sich mit der Wäsche abgiebt, ist nicht etwa eine gewöhnliche Wäscherin oder ein dienstbarer Geist, es ist eine junge, leidlich hübsche Hausfrau, die, mit einem sehr eleganten Sommernégligé angethan, sich höchst wahrscheinlich zum Zeitvertreibe mit der Reinigung ihrer Garderobe beschäftigt. Der Kontrast dieser Dame im Mousselinkleide, sorgsam frisirt, den breiten Strohhut aus italienischem Geflecht mit dem breiten Schleier auf dem Kopf, mit dem gewöhnlichen Waschtrog ist ein sehr greller und Herr Manet versteht es wie Niemand, solche Gegensätze in interessanter und belebender Weise hervorzukehren. Derselbe Kontrast findet sich noch stärker ausgeprägt in den goldenen Reifen, die sich um die wohlgeformten und gutgepflegten Arme winden, während die mit Ringen beladenen Finger das in Angriff genommene Hemd energisch kneten. Ich höre schon die Kritiken wegen der Unwahrscheinlichkeit des Themas, die Demonstrationen, daß eine Hausfrau, welche wirklich selber wäscht, zuerst sich als Wäscherin anzieht, und daß eine Dame, die so am Troge beschäftigt dastehen würde wie die Blanchisseuse des Herrn Manet, für Charenton reif wäre u. dgl. mehr. Aber aus solchen Vorwürfen macht sich Herr Manet nichts, er hat einmal die Manier sich angewöhnt, so zu malen, wie das Gehirn bei ihm die Hand führt, und fährt gar nicht schlecht dabei, weder für seinen Ruf noch für seinen materiellen Vortheil.

Kaum war es mir vergönnt gewesen, die „Wäsche" mit jener Aufmerksamkeit in Augenschein zu nehmen, die das Bild, auch wenn man es kritisiren will, verdient. „Ich will Ihnen jetzt etwas Kurioses zeigen," bemerkte Herr Manet, „was Sie gewiß interessiren wird". Bei diesen Worten schob der Maler mit der ganzen Kraftanstrengung seiner Fäuste eine riesige, der Wand zugekehrte Leinwand bei Seite und brachte die Malerei in volles Licht. Was für ein erschreckender Anblick war das! Drei Männer, die sich bei den Händen halten, zucken in krampfhaftem Todeskampfe. Eine der Figuren, — die mittlere — ist von fürchterlicher Blässe und sticht grell ab gegen die gebräunten Kreolengesichter der beiden anderen Opfer — denn das Bild stellt eine Hinrichtung dar; die blasse Gestalt in der Mitte ist jene des unglücklichen Kaisers Maximilian, die beiden anderen, die Kreolengesichter, gehören den Leidensgefährten des Kaisers, den Generalen Mejia und Miramon; die Mauer, an die sie angelehnt sind, ist jene des Campo Santo von Queretaro, der verhängnißvollen Stadt. Es giebt (ich weiß nicht, ob es auch in solcher Form in Deutschland Verbreitung fand), ein populäres Bild, welches das Drama von Queretaro in echt mexikanisch lokaler Weise, wie man sich nach unseren Begriffen das Lokale denkt, vorstellt. Die Soldaten tragen die allerromantischsten Uniformen. Die Reiter mit den lustigen in dem Winde flatternden Lanzen mit Wimpeln bilden ein Karré, die Infanterie mit Puncho und Sammet-Hosen, den mit hochrothen Bändern garnirten Sombrero auf dem Kopf, scheint viel eher zu einer Parade als zu einer Exekution ausgerückt zu sein, und der ganze Vorgang hat beinahe einen festlichen Anstrich. Diese Fabel zerstört nun das Bild Manet's in der vollständigsten und rücksichtslosesten Weise. Hier wird in der That realistisch verfahren, und der Realismus hat hier einen löblichen Zweck, denn er flößt den tiefsten Abscheu vor der Todesstrafe ein. Die Exekution findet nicht auf freiem Felde, sondern auf einem engen Gange statt, der zum Eingang des Friedhofes führt. Man erblickt hinter der Mauer die weißen Grabsteine zwischen den grünen Bäumen emporragen. Die kommandirten zwölf Soldaten bilden um die Opfer einen Halbkreis und schießen à bout portant. Diese Soldaten sind aber nicht etwa nach der romantisch mexikanischen Mode aufgeputzt, sie sind ganz nach europäischem Schnitt gekleidet, dunkle Uniformen und schwarze Käppis mit rothen Streifen, ungefähr wie dieselben später von den französischen Moblots getragen wurden. Hinter dem Halbkreis, den die Soldaten bilden, steht der Corporal, eine Troupiergestalt von beinahe bestialischer Härte, er prüft sorgsam den Hahn seines Gewehres, ob dasselbe für die Gewährung der „Gnade" des letzten Schusses parat ist. Einem realistischen Maler konnte diese packende Einzelheit bei einer militärischen Exekution nicht entgehen,

und die Wiedergabe ist hier von geradezu grausamer Wahrheit. Wo jedoch der Realismus den Höhepunkt seiner Leistungsfähigkeit erreicht, das ist in der Darstellung des Kaisers und seiner beiden Genossen. Maximilian trägt, wie es die Beschreibungen der damaligen Periode erzählten, einen schwarzen Gehrock, dessen Farbe die außerordentliche Blässe seines Gesichtes noch ergreifender hervorstechen läßt; die Augen sind schon im Brechen und man fühlt, daß der Getroffene im nächsten Moment zusammensinken wird. Ueber das Geländer der Mauer guckt ein Dutzend neugieriger Weiber- und Kinderköpfe herüber, die höchst wahrscheinlich auf die Schultern gefälliger Väter und Ehefrauen geklettert sein müssen, um der unheimlichen Scene beizuwohnen. Diese Köpfe, die nichts von Schrecken zeigen, sind eben so viele Charakterstudien. Das Bild selbst ist keine Novität. Wie mir Manet mittheilte, schuf er es unter dem ersten Eindruck der Berichte aus Mexiko und zwar nach den sehr in's Detail gehenden Beschreibungen der amerikanischen Journale. Sowohl politische Motive als Konvenienzrücksichten hielten Herrn Manet davon ab, dieses Werk auszustellen. Auch suchte er nicht einmal dasselbe zu veräußern. Er stellte es einfach auf den Boden, als wäre es eine werthlose „croute". Selbst seine Freunde wußten nichts davon, und erst jüngst, da ein amerikanischer Unternehmer sich bei Herrn Manet einfand und ihn mit einer Bestellung für Philadelphia beehren wollte, erinnerte sich der originelle Künstler an seinen „Maximilian". Das Gemälde wird höchst wahrscheinlich — der Handel war dem Abschlusse nahe — über See spedirt werden und in Philadelphia zu den bemerkenswerthesten Kuriositäten der Kunsthalle gerechnet werden. Schauen wir uns noch im Atelier um ..... was ist das für eine bekannte Gestalt im orientalischen Kostüm, mit Nonchalance auf eine Ottomane dahingestreckt? Diese lebensfrohen, schmachtenden und wollüstigen Züge sind uns nicht fremd — kennt sie doch jeder Pariser, der gelegentlich etwas „mitmacht". Von ihrem Manne, einem schriftstellernden Adeligen geschieden, wanderte die Dame unter dem wachsamen Auge ihrer Frau Mutter durch die Pfade des abenteuerlichen Pariser Lebens, welche mitten durch die Vergnügungsorte, die Rennbahnen, die Logen der kleinen Theater und die feinen Restaurants führen. Es ist eine glückliche Idee, das leichte, aber liebenswürdige Geschöpf in dem orientalischen Kleide und in der vielleicht etwas freien, aber zu der Physiognomie durchaus passenden Lage versinnlicht zu haben. Der Ausdruck der Gesichtszüge ist — kühn, vielleicht etwas mehr, aber da läßt sich nicht viel einwenden — denn dieser Ausdruck ist getreues Porträt — vom moralischen wie vom physischen Standpunkt. Ganz das in einen Harem verpflanzte Pariser Gewächs.

Die Leser der „Zeitschrift" werden wohl noch gewiß den letzthin mitgetheilten Holzschnitt nach Stevens, den „Frühling" im Gedächtniß haben. Diese allegorische Figur befindet sich bekanntlich im königlichen Palais zu Brüssel. Seit längerer Zeit hatte man den berühmten Genremaler aufgefordert, zu diesen Bildern Seitenstücke zu liefern, um die Allegorie der vier Jahreszeiten zu vervollständigen. Stevens hat sich nun an die Arbeit gemacht und schuf Sommer, Herbst und Winter im nämlichen Stil einfach durch drei feine Weibergestalten. Die Personifikation des Winters namentlich wird gerechtes Aufsehen erregen. Der Künstler verkörpert die strenge Jahreszeit in einer Dame in Balltoilette, die im Begriffe steht, ihr Boudoir zu verlassen, wodurch der Bann des ewigen Winters im Schneegewande gebrochen wird. Fügen wir noch hinzu, daß es eine vornehme Dame ist, die sich als freiwilliges Modell für diesen Winter einstellte, — sie wußte, daß die Behandlung ihrer Züge durch Stevens ihr nicht zum Nachtheile gereichen werde.

Paul d'Abrest.

Kunstmarkt.

W. **Der Kunsthändler Franz Meyer in Dresden** hat so eben einen Kunstlager-Katalog erscheinen lassen, der fur Freunde von neueren Maler-Radirungen viel Interessantes enthält. Besonders deutsche Peintre-graveurs sind mit vielen ihrer Werke vertreten; nicht wenige Blätter erscheinen in verschiedenen Abdruckszuständen, vom reinen Aetzdruck bis zur vollendeten Platte, wie sie in die Hand des Kunstverlegers überging. Von den besonders reich vertretenen Werken nennen wir das fast vollständige, von Andresen in seinen „Malerradirern des 19. Jahrhunderts" beschriebene Werk des Landschaftsmalers Georg Busse, des Prager Akademie-Direktors Joseph Bergler (251 Blatter), des früh verstorbenen J. C. Erhard, das gleichfalls fast komplete Werk des Fr. Gauermann, das vollständige Werk des J. J. Gensler, eine reiche Auswahl von Radirungen des J. A. Klein, Wilh. Kobell, C. Krüger, J. F. Morgenstern, G. F. Papperitz, A. Peyer, M. Plonsky, J. C. Reinhart, A. L. Richter, W. Wegener und anderer mehr. Die zweite Abtheilung des Katalogs enthält eine kleine, aber ausgewählte Sammlung von Handzeichnungen, meist Aquarelle, gleichfalls moderner Kunstler. Kunstfreunde haben hier Gelegenheit, ihre Mappen zu bereichern, um so mehr, als die Preise durchweg nicht hoch gestellt sind.

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen zu Olympia. Seit Abschluß des vorigen Berichts liegen weitere Mittheilungen vom 30. December 1875, 6. und 13. Januar d. J. vor. Indem die Arbeiten an der Ost- und Westseite mit gleichen Arbeitskräften fortgesetzt werden, stellt sich die Thatsache heraus, daß die Funde da beginnen, wo die schwarze Erde unter der gleichmäßigen Sandschicht zum Vorschein kommt. Die Stärke derselben ist ungleich. Während sie an der Fundstätte des Flußgottes und des Wagenlenkers zwei Meter beträgt, erreicht sie an der Fundstelle der Nike schon drei Meter. Ein ähnliches Verhältniß ist im Westgraben beobachtet, indem sie hier 80–90 Schritt vom Sudrande des Tempels 2,70 und einige 40 Schritt sudlicher schon 4,50 beträgt. Das alte Terrain scheint demnach vom Tempel nach dem Alpheios sich mäßig gesenkt zu haben. Wie stark die von Ziegeltrümmern durchsetzte schwarze Erdschicht sei, ist noch nicht ermittelt worden. Zu den schon bekannten Funden fügen wir nachträglich hinzu, daß das ganze, aus fünf Blocken bestehende dreiseitige Postament der Nike zum Vorschein gekommen ist. Eine eingesandte Skizze der Figur zeigt, daß der Gürtel aus Bronze eingelegt

war: es sind in ihrer Nähe auch einzelne Bronzestücke zum Vorschein gekommen, darunter ein Fragment mit Blattschmuck. Der liegende Körper des Flußgottes ist unterwärts mit einem dicken Stoff umhullt; der emporgerichtete Oberkorper stutzt sich auf den linken Arm, während die Wange des seitwarts geneigten Hauptes sich in die rechte Hand schmiegt. Die Arme sind gebrochen; der bärtige Kopf, der einen sinnenden, milden Ausdruck zeigt, ist bis in das Kleinste so frisch und unversehrt, wie eben aus des Künstlers Hand hervorgegangen. Unter der Figur fanden sich zahlreiche Bronzestücke; darunter sind ansehnliche vergoldete Fragmente von einem runden Gegenstande, vielleicht einem Schilde, gefunden worden. Die dritte Figur, der sogenannte Wagenlenker, überlebensgroß, von trefflichster Ausfuhrung, ist vollständig bis auf den Kopf; in kauernder Stellung, das linke Knie in die Höhe gezogen und auf den rechten Arm sich aufstutzend. Der von der linken Schulter fallende Mantel dient als Unterlage. Die Vernachlässigung der abgewendeten Seite läßt erkennen, daß die Figur zur rechten des Zeus links vom Beschauer, also dicht vor den Pferden, aufgestellt war. Die Oberfläche ist wie an den übrigen Resten des Ostgiebels überhaupt fast tadellos erhalten, die Haltung ist ungezwungen und lebendig. Das bisher einzige Fundstück von dem Westgiebel hat sich nach der Reinigung als das Bruchstück eines heftig bewegten Mannes mit Chlamys - also eines Lapithen — zu erkennen gegeben, wonach die frühere Angabe zu berichtigen ist. Das Werk zeigt eine starke Einwirkung des Wetters. Neu gefunden ist an der Ostseite den 29. December ein männlicher Torso, nach rechts gewendet, beide Arme mit Anstrengung vorstreckend, also wahrscheinlich der Wagenlenker auf der linken Seite des Zeus (rechts vom Beschauer); die Bildung des Nackten ist auch hier von gleicher Wahrheit und Trefflichkeit, wie bei den anderen Werken, und tritt bei der kräftigen Bewegung besonders wirksam hervor. Ein zweites Stuck, Anfangs Januar gefunden, ist der untere Theil einer gelagerten männlichen Figur in Lebensgröße, von rechts nach links gestreckt, mit einem Gewande bedeckt, auch auf Vorderansicht und hohe Aufstellung berechnet. Endlich ist auch die Statue hervorgezogen worden, welche im ersten Bericht als unter dem mannlichen Torso liegend erwähnt wurde. Es ist eine kolossale weibliche Figur, in zwei Stücke gebrochen, lang gewandet in alterthümlichem Stil, der berühmten Vesta Giustiniani im Ganzen entsprechend, nur ungleich lebensvoller und feiner gearbeitet. Auch die wohl dazu gehörige, vorn halbrunde, hinten viereckige Basis ist gefunden worden; das Standbild war mit der Rückseite an eine Wand gelehnt und ist ein ausgezeichnetes Werk von alterthümlicher Strenge. Kopf und Arme fehlen noch. Weitere Vermuthungen uber dieses unzweifelhaft als Weihgeschenk aufzufassende Werk müssen vorläufig noch dahingestellt bleiben. Bei der Vertiefung des Westgrabens haben sich weitere Ueberreste des schon erwähnten dorischen Gebäudes gefunden, so wie neun Stück quadratischer Bronzeplatten von verschiedener Dicke mit Blitzsymbol und dem Namen des Zeus, Stücke, die wahrscheinlich als Gewichte (von 15, 30, 60 Drachmen attischen Gewichts) zu betrachten sind. In derselben Gegend ist man wieder auf Gräber gestoßen, aus denen Bronzewaffen, Geräthe, kleine Glöckchen, sowie römische und griechische Munzen und Thonscherben mit schwarzem Firniß hervorgezogen sind. Dies sind im Wesentlichen die Fundresultate der letzten drei Wochen, von denen außer den Sonntagen drei griechische Festtage und ein Regentag in Abrechnung kamen. (Reichsanz.)

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** In der Permanenten Kunstausstellung von Ed. Schulte fesselte in den letzten Wochen wieder eine große Marine von Andreas Achenbach die Aufmerksamkeit in hohem Grade. So oft auch der geniale Meister derartige Gemälde bietet, so weiß er denselben doch stets durch eine interessante Behandlung von Luft und Wasser neue Anziehungskraft zu verleihen. Dies war auch jetzt wieder der Fall. Mit bewunderungswürdiger Wahrheit sah man die schäumenden Wogen sich bäumend emporheben und die Schiffe dagegen ankämpfen, deren Bemannung eine prächtige Staffage bot, wie sie der Künstler immer mit wohl berechneter Einsicht zu verwerthen weiß. Und wenn man neben diesem großen, breit behandelten Seebild nun das kleine Kirchen-Interieur desselben Malers erblickt, welches in der saubersten Ausführung durchgebildet erscheint, dann muß man wieder so recht die vielseitige Begabung anstaunen, die nur wenig andere mit Andreas Achenbach theilen. — Eine höchst poetische Landschaft aus dem Nachlaß des trefflichen Stilisten August Weber erfreute den Beschauer durch die Einfachheit und Schönheit, die sich in Komposition und Durchbildung zeigte, und machte den Verlust, den wir durch den Tod des Meisters erlitten, wieder recht fühlbar. Drei sehr ansprechende Landschaften von August Keßler gehörten einer verwandten Richtung an und zeichneten sich ebenfalls durch feine Zeichnung und poetische Auffassung aus. In der Farbe hatte das größte dieser Bilder wohl etwas kräftiger sein dürfen. H. Frische erschien mit seiner „Englischen Küste" auf einem ganz neuen Gebiet. Wir kannten ihn bisher nur in Harzlandschaften, die schließlich einen ziemlich monotonen Charakter annahmen. Um so erfreulicher wirkte daher dieses Gemälde durch seine Frische und wohlgelungene Abendstimmung. Ein ganz vorzügliches Werk war eine große Tiroler Landschaft von A. Metzener, dessen wahrhaft gediegene Leistungen uns stets mit der aufrichtigsten Anerkennung erfüllen. Großartigkeit der Auffassung, breite und doch solide Behandlung verleihen denselben stets einen hohen Werth und konnten auch diesem „Motiv aus dem Brandenberger Thal" nachgerühmt werden. Ein freundliches Waldbild von F. Ebel darf ebenfalls auf Lob Anspruch machen. Dagegen zeigte Frl. André in ihren Landschaften leider keinen Fortschritt, und F. W. Pattison hat noch viel zu lernen, um Befriedigendes leisten zu können. Ein sehr fleißig ausgeführtes Bild war die Landschaft von G. Meißner, die nur etwas frischer und wirkungsvoller hätte behandelt sein sollen. Höchst gelungen wie immer war dagegen ein Thierstück mit landschaftlicher Umgebung von C. Kröner, dem sich zwei Hundeköpfe von Bosch würdig anreihen lassen. Die „Ulanen-Vedette" von Kolitz bot in der Stimmung des Ganzen viel Schönes; im Einzelnen dagegen wäre eine größere Sorgfalt der Zeichnung sehr wunschenswerth gewesen. Hierin leistete E. Volkers in seinen beiden Rumänischen Bildern „Frachtwagen" und „Zigeunerlager" jedenfalls Gediegeneres, und doch wirkten sie nicht mit jener packenden Gewalt, die uns über manches Nebensächliche so oft hinwegsehen laßt. Im Stillleben entzuckte J. W. Preyer wieder durch ein überaus zierliches Fruchtstück, und seine Tochter Emilie sowie G. Schulz strebten ihm erfolgreich nach, ohne jedoch den greisen Meister völlig zu erreichen. Eine Madonna von H. Aschenbroich ließ ziemlich kalt. Sonst sind noch zu erwähnen: ein höchst charakteristisches Damenporträt von Frl. Hedwig Greve und einige andere Bildnisse von Frau Wiegmann, C. Wagner u. A., so wie eine kleine „Kirchgängerin" von Salentin. — Bei Bismeyer & Kraus sah man ein großes Bild von August Becker, „Der Dachstein", welches wohl den besten Werken dieses Künstlers beizuzählen ist, wogegen uns zwei kleinere Landschaften desselben durch ihre allzu glatte konventionelle Behandlung weniger zusagen wollten. Viel Talent beweisen die See- und Landschaftsbilder von Olaf Jernberg, dem Sohn des bekannten Genremalers; doch bedarf derselbe noch gründlicher Studien und sorgfältiger Ausbildung. Bis jetzt machen die Sachen des jungen Künstlers noch einen ziemlich unerquicklichen Eindruck. Eine Harzlandschaft von C. Lessing, dem Sohne des großen Meisters, berechtigte zu den schönsten Hoffnungen, und auch die Landschaften von Feders, Schlater u. A. dürfen nicht unbeachtet bleiben. Unter den Genrebildern sind sehr lobenswerthe Arbeiten von Nordenberg, O. Grundmann, C. Boter u. A. namhaft zu machen, denen sich die Wiederholung des bekannten „Begräbniß eines Polen" von A. Nicutowski mit Auszeichnung beifügen läßt.

Vermischte Nachrichten.

Rubens-Jubiläum. Der Stadtrath von Antwerpen hat beschlossen, den 300jährigen Geburtstag von Peter Paul Rubens (geb. 1577) im nächsten Jahre feierlich zu begehen, und die Projekte zu dieser Feier gehen vorläufig beinahe in's Ungeheuerliche. So hat man z. B. vorgeschlagen, eine Ausstellung von allen Werken des großen Meisters zu ver-

anstalten und die auswärtigen Besitzer von solchen zu ersuchen, dieselben zu diesem Zwecke herzuleihen. Das würde freilich eine ganz ungeheure Ausstellung werden, denn es giebt mehr als 1800 unbestrittene Werke des Meisters und noch Hunderte von mehr oder minder zweifelhafter Echtheit, von den unechten, die aber doch für echt ausgegeben werden, gar nicht zu reden. Wenn dieses Projekt aber auch nicht ausführbar sein sollte, so würde es schon von großer Bedeutung sein, wenn man nur die in Belgien vorhandenen Werke von Rubens in Antwerpen versammelte, und ganz besonders die in Privatbesitz befindlichen und deshalb wenig zugänglichen; es befinden sich darunter ganz vortreffliche und viele, die in unwandelbarem Besitz geblieben und ganz unberührt sind, was bekanntlich bei den meisten in öffentlichen Galerien oder Kirchen befindlichen nicht der Fall ist. Eine solche Ausstellung würde eine unschätzbare Gelegenheit zum Studium des großen Koloristen geben. (Köln. Zeitg.)

B. **Morten Müller und Adolf Tidemand**, die beiden norwegischen Maler in Düsseldorf, haben kürzlich gemeinschaftlich ein großes Gemälde im Auftrag eines norwegischen Kunstfreundes, der in Stockholm wohnt, ausgeführt, welches eine hohe künstlerische Bedeutung beansprucht. Die Landschaft, die den wesentlichsten Bestandtheil des Bildes ausmacht, ist von Morten Müller mit glänzender Technik trefflich behandelt und Tidemand hat die interessante Staffage dazu gemalt, welche in charakteristischen Figuren eine Begebenheit aus der Geschichte Norwegens veranschaulicht. Im Kriege zwischen Dänemark und Schweden landete im Sommer 1612 der Oberst Sinclair, der die schottischen Hilfstruppen der Dänen führte, unerwartet in Romsdal, um durch Norwegen nach Schweden vorzudringen. Wir sehen nun den romantischen Romsdalfjord mit seinen schneebedeckten Bergen, von denen ein eigenthümlich geformter Felsenkegel noch den Namen „Schottenhammer“ führt, vor uns liegen. Die Sonne spiegelt sich in den klaren Fluthen und vergoldet die stolzen Schiffe der Flotte, deren Landungsboote im Vordergrunde die Schotten verlassen haben, um sengend und brennend, raubend und plündernd durch das Land zu ziehen. Ein kräftiger Bauer, Per Klungnaes, wird von ihnen herangeschleppt, um als Führer zu dienen, Andere tragen geraubte Sachen herbei, ein Mädchen erwehrt sich vergeblich der Umarmung eines wüsten Kriegers, und Sinclair steht mit ausgestrecktem Schwert befehlshaberisch am Ufer. Im Hintergrunde sind ausgetriebene Heerden und brennende Ortschaften sichtbar, die einen wirksamen Gegensatz zu der erhabenen Ruhe in der Natur bilden. Tidemand hat es prächtig verstanden, in verschiedenartigen Gruppen und Figuren die Schrecken dieses kriegerischen Einbruchs in den Frieden der Landbevölkerung zu schildern, und wohl möchte man wünschen, in einem Gegenstück die Sühne desselben gleich trefflich dargestellt zu sehen, welche bald darauf im Paß Kringel am Lauzenfluß erfolgte, wo die Bauern unter Vogt Pram und Landsmand Seilstad die Schotten überfielen und Alle tödteten, so daß keiner die Schreckensstunde heimwärts tragen konnte. Morten Müller hat die malerische Gegend mit größter Naturtreue bei echt künstlerischer Auffassung wiedergegeben und eine vorzügliche Wirkung erzielt, welche durch die historische Staffage noch gesteigert wird. Das Bild ist über neun Fuß breit und sechs Fuß hoch und gereicht den beiden Meistern, die es geschaffen, in jeder Beziehung zur Ehre. Es ist deshalb sehr zu bedauern, daß es vor der Absendung nach Schweden in Deutschland nicht zur Ausstellung gelangen konnte.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Aranjo Sanchez, C., Los museos de España. gr. 8°. (204 S.) Madrid 1875. 4 M.

Champfleury, Histoire des faïences patriotiques sous la révolution. 3me édition., avec gravures et marques nouvelles. 18°. (382 S.) Paris, Dentu. 4 M.

Contreras, R., Del arte árabe en España, manifestado en Granada, Sevilla y Córdoba por los tres monumentos principales: La Alhambra, el Alcazar y la gran Mezquita. 4°. (312. XX u. 28 p.) Mit Abbild. Granada 1875. 17 M.

Eitelberger, R., von Edelberg, Ueber Zeichenunterricht und kunstgewerbliche Fachschulen. Zwei Vorträge gehalten im k. k. österr. Museum in Wien. Mit einem Anhange, enthaltend Verordnungen über Zeichenunterricht und Daten über die kunstgewerblichen Fachschulen in Oesterreich. gr. 8°. (II u. 92 S.) Wien, Braumüller. 1 M. 60 Pf.

Goutzwiller, Charles, Le musée de Colmar. Martin Schongauer et son école. Notes sur l'art ancien en Alsace et sur les oeuvres d'artistes alsaciens modernes. Deuxième édition ornée de 26 gravures. gr. 8°. (159 S.) Colmar, Barth. 6 M.

Riegel, Herman, Geschichte der deutschen Kunst seit Carstens und Gottfried Schadow. Theil I: Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der allgemeinen Wiedergeburt des deutschen Volkes. Mit vier Holzschnitten. gr. Lex.-8. (XII u. 364 S.) Hannover, Rümpler. 8 M.

Viollet-le-Duc, Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours. Texte et dessins. 8°. (376 S.) Paris 1875. 9 M.

Bilderwerke.

L'ameublement moderne par Prignot, Liénard, Coignet et plusieurs autres artistes spéciaux. Livr. 1—7. Fol. Lüttich, Claesen. à 5 M.

Castel, Albert, Les tapisseries. Ouvrage illustré de 22 vignettes sur bois par P. Sellier. (Bibliothèque des merveilles.) 8°. (316 S.) Paris Hachette & Co. 2 M.

Liénard, Unveröffentlichte Motive für industrielle Kunst- und Luxusgegenstände. Sammelmappe. 1. Abtheilg. Fol. Lüttich, Claesen. 40 M.

Scott, W. B., Pictures by venetian painters. With notices of the artists and subjects engraved. Fol. London 1875. 25 M.

Walther, W. A., Sachsen's Fürstenhaus. Sgraffitofries am kgl. Schlosse zu Dresden. Einleitung von A. Stern. Lichtdruck von Römmler & Jonas. qu. Fol. In Carton. Dresden, Gutbier. 18 M.

Zeitschriften.

Architektonische Studien. Heft 28.
Entwurf zu einem Bankiershaus mit Grundriss, von K. Schaupert. — Molkenkuranstalt, von E. Creccelius. — Grabdenkmal, von A. Gnauth.

The Academy. No. 197.
The Dudley Gallery, von W. M. Rossetti. — Glasgow fine art institute exhibition, von S. Robertson. — Art sales.

Christliches Kunstblatt. No. 2.
Die sog. griechische Segensform in der Kunst des Mittelalters, von J. P. Richter. — Silberne Hostienkapsel. (Mit Abbild. — Ausstellung und Congress in Dresden, von Meurer. — Germania sacra.

Kunst und Gewerbe. No. 8.
Die Maler der deutschen Renaissance und das Kunstgewerbe, von A. Woltmann. — Glasgemälde im Stile der Renaissance. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 59.
La porte du palais Stanga de Crémone, au Louvre, von G. Guitton. — Frederick Walker, von J. Carr. (Mit Abbild.) — La fontaine de Perouse, von Ch. Gindriez. (Mit Abbild. — Le premier amour du peintre M. Q. de La Tour, von Ch. Desmaze. — Un pastel de La Tour, von P. Rioux-Maillon.

Deutsche Bauzeitung. No. 13.
Restaurationsbarbarei, von L. Justi.

Auktions-Kataloge.

R. Lepke in Berlin. Am 29. Februar Versteigerung von Kupferstichen, Radirungen und Kupferwerken aus hinterlassenen Sammlungen. 126 Nummern. — Am 1. März Versteigerung von Büchern und Kupferwerken. 30 Nummern.

C. G. Börner in Leipzig. Am 13. März Versteigerung einer vorzüglichen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten alter und neuer Meister, dabei viele Seltenheiten. 2305 Nummern.

Inserate.

An weiteren Beiträgen für die **Schnaase-Büste** sind eingegangen:

Von Herrn J. Mueller in Wiesbaden 5 M.

Durch Vermittelung des Herrn Prof. **Springer** in Leipzig: von den Herren Dr. C. Lampe senior 30 M., Dr. C. Fiedler 20 M., Dr. A. Keil 20 M., A. Dürr 20 M., Prof. Springer 20 M., zusammen 110 M.

Durch Vermittelung des Herrn Baurath **Raschdorff** in Köln: Vom Kölnischen Kunstverein 100 M., vom Kunstverein für Rheinland und Westfalen in Düsseldorf 300 M., von den Herren Justizrath Ed. Mayer 20 M., Baurath Raschdorff 30 M., zusammen 450 M.

Summe . . . . 565 M.

Summe der bisher. Quittungen . . 2893 „ 60 Pf.

Gesammtsumme . 3458 M. 60 Pf.

E. A. Seemann.

Hierzu eine Beilage von W. Spemann in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

3. März

Nr. 21.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kopien venezianischer Meisterwerke in der Schack'schen Galerie zu München.

(Fortsetzung.)

Dem Tizian schreibe ich ein außerordentlich schönes Porträt des Nicolo Priuli im Dogenpalast zu: ein alter Mann mit gerötheten Augen und schneeweißem, struppigem Barte. Er trägt schwarzes Gewand mit Pelz und schwarze Mütze. Er stützt die linke Hand auf eine Säulenbasis, an welcher sich sein Wappen und die Chiffre N. P. befinden. Eines der allerpackendsten Porträts, übt es auf Alle, die es sehen, die fesselndste Wirkung aus. Der Dargestellte war Vorsitzender im Rath der Drei. Während ich an dem wohlerhaltenen prachtvollen Bild kopirte, übermalte Cav. de Fabris, der „Conservator" des Palastes das ganze Gewand, den Hintergrund und das Barett des Dargestellten, und zerstörte auf frevelhafte Weise die Harmonie des Kunstwerkes. Ein Wunder, daß er den Kopf unberührt gelassen. Mit Entrüstung warf ich ihm sein Gebahren vor, ließ mich sogar hinreißen, die Künstlerschaft Venedigs durch die Zeitung aufzufordern, sich zu überzeugen, wie man mit den Kunstschätzen umgehe. Es führte zu einer resultatlosen Polemik, welche ein halbes Jahr dauerte, durch alle Lokalblätter hindurch. Vielleicht hat sie noch Schlimmeres verhütet. Weder Stich noch Photographie existiren. Die Kopie ist in Originalgröße, Kniestück. Leider hatte ich den ganzen Tag Sonne.

Den Dogenpalast konnte ich nicht verlassen, ohne einen Tintoretto zu kopiren. So entstand die Kopie des Bacchus und der Ariadne in der Anticamera del Collegio. Ariadne, am Meeresufer sitzend, wird von dem aus dem Wasser aufsteigenden Bacchus mit dem Ringe beglückt, während Venus, über beiden schwebend, der Ariadne einen Strahlenkranz aufsetzt. Das Fleisch der drei nackten Figuren ist von wunderbarer Wirkung. Die Figuren sind lebensgroß. Die Malerei ist schon flüchtig und die Zeichnung schon sehr unschön, was jedoch nicht beachtet wird neben der noch guten Farbe. Die Kopie in gleicher Größe führte ich während des Winters aus, zähneklappernd; draußen peitschte der Regen oder Schnee an die hohen Fenster, und der Sturm rüttelte wie rasend.

Der kleine Raum, immer von Kopisten überfüllt, ist dem Kopiren zu allen Jahreszeiten, besonders an schönen Tagen, außerordentlich ungünstig, weil die Sonne beständig die Bilder viel zu hell erscheinen läßt, und alle Farben aufhebend, kein Vergleichen von Original und Kopie ermöglicht. Die Kopie ist in Originalgröße, circa 7′ auf 5′.

In der Akademie befindet sich ein Porträt alterthümlichen Aussehens, ein Brustbild etwas unter Lebensgröße, der echte Typus der Venezianischen Frauen. Stolz und dämonisch blickt die junge Blondine aus dem Bilde heraus. Sie trägt ein ziegelrothes Kleid, dessen Stoff nicht ausgesprochen ist. Das Haar fällt in zwei breiten Massen zu beiden Seiten herab. Die Augen sind dunkel. Der Mund fest und trotzig knospend, geschlossen. Die fette kleine Hand liegt auf dem Gürtel. Den Hintergrund bilden ein grüner Vorhang, langgestreckte Bäumchen und Luft. Das Bild ist von einem unbekannten Meister. Wer zu nennen sei, dürfte schwer zu entscheiden sein. Im Kataloge der Schack'schen Galerie ist das Bild Giorgione genannt. Die Kopie ist in gleicher Größe.

Dem Pordenone wird ein lebensgroßer reizender weiblicher Kopf in der Akademie zugeschrieben, der, von unendlich feiner Zeichnung und prachtvoll blühendem Kolorit, zunächst an Palma vecchio erinnert. Außer dem Kopfe ist nur ein Stück Büste zu sehen. Die Schöne trägt eine Mütze von schwarzem Sammet mit etwas Goldstickerei. Der schöne volle Hals trennt sich fast direkt vom schwarzen Kleide. Der Ansatz eines weiten Puffärmels ist noch zu sehen. Das Bild scheint der Rest eines größeren Porträts zu sein.

In derselben Galerie, ebenfalls aus der Galerie Contarini dorthin übergegangen, befindet sich die schöne Madonna von Giov. Bellini. Sie hält das Kind vor sich auf einer Balustrade. Das Kind steht, die Madonna ist durch diese Balustrade unter dem Gürtel abgeschnitten. Den Hintergrund bildet ein aufgehängter grüner Damaststreifen, der rechts und links Luft sehen läßt, mit je einem langgestreckten Bäumchen. Die Madonna ist von wahrhaft königlichem, unendlich ernstem Ausdrucke. Leider ist das Bild sehr stark übermalt, eigentlich keine Stelle unberührt. Etwas unter Lebensgröße; Brustbild. Die Kopie in gleicher Größe.

Meinem Wunsche gemäß gestattete mir mein hochherziger Gönner, Tizian's Madonna der Familie Pesaro zu kopiren. Das 18' hohe Bild stellt die Madonna auf dem Throne dar, umgeben von den Heiligen Franciscus, Antonius und Petrus. Zu ihren Füßen knieen die Mitglieder der Familie Pesaro, unter diesen links ein aus dem Türkenkriege siegreich zurückkehrender Gewappneter, der zwei gefesselte Türken herbeischleppt. Die Siegesfahne hält er hoch erhoben. Oben in den Wolken zwei Engelchen mit dem Kreuze Christi. In schlechtestem Reflexlichte und zerstreutem Oberlichte ist das Bild kaum zu sehen. Zudem waren mir nur die Nachmittagsstunden zur Arbeit freigegeben. Ich begann diese große Arbeit im Frühlinge und beendete sie Ende August 1872. Zwei Fuß ist die Kopie kleiner als das Original (was aber kaum bemerkbar ist), also 16' hoch und 8' breit. Dies Bild kopirte ich, obgleich ich unendlich mich zu plagen hatte wegen des abscheulichen Lichtmangels, mit stets frisch bleibendem Interesse. Jeden Tag mußte meine Leinwand, mein Gerüste von fünf Männern herbeigeschleppt und hinweggetragen werden in die nahgelegene Kapelle di San Pietro. Eine hohe Leiter mußte ich des Tages unzählige Male auf- und niedersteigen. Nichtsdestoweniger war ein Vergleichen nicht möglich, weil die Kopie nie in ähnliches Licht gebracht werden konnte. Die Fähigkeit des Kopisten ist gewöhnlich stark beeinträchtigt bei so schwer zu sehenden Bildern. Man hatte mir von allen Seiten abgerathen, die Arbeit zu unternehmen, als ein Ding der reinen Unmöglichkeit. Dazu kam ein schlechter sehr regnerischer Sommer, der oft auch nach allen Zurüstungen die Arbeit unmöglich machte, wegen aufziehender Wolken. Die zwei großen Fenster im Querschiff der Kirche mußten mit Oelpapier verklebt werden wegen der einfallenden Sonne. Zweimal zerstörte ein Gewitter diese wegen der bedeutenden Höhe schwierige Arbeit. Aehnliche Mißhelligkeiten und Zeitverluste, welche allen guten Humor vernichten, hatte ich unzählige zu überwinden.

Endlich nach langer Mühe und Arbeit konnte ich die Kopie am 30. August nach München abschicken. Das Bild wurde nie photographirt, weil das Licht es nie erlaubt. Naya photographirte meine Kopie in außergewöhnlicher Größe und verkauft die Photographien aller Welt als nach dem Originale. Die Photographie ist aus zwei Stücken zusammengesetzt. Sämmtliche Stiche nach dem Bilde sind in den Charakteren gänzlich verfehlt; die Fehler haben darin ihren Grund, daß der Stecher stets zu bequem war, auf eine hohe Leiter zu steigen. Die Kopie bekam in München eine altarähnliche Umrahmung.

An den Vormittagen malte ich in derselben Zeit in der Akademie an der Kopie eines Porträts von Tizian. Es stellt den Geschichtsschreiber Jacopo Soranzo sitzend dar, mit herabhängender Hand; ein schwarzes Barett bedeckt das edle Haupt voll silberweißen Haars und ebensolchem Bart. Soranzo trägt ein rothes Senatorengewand. Im Grunde befindet sich die gefälschte Aufschrift Jacopo Soranzo. Das Bild ist durch Restauration sehr verdorben.

Es folgte dann das Porträt des Antonio Capello von Tizian: fatal zu sehen und in schlechtestem Lichte. Prachtvoller alter Mann, kurz geschoren, mit weißem Barte und Senatorengewand; die Rechte scheint gestikulirend aus dem Bilde herauszuragen. Kniestück. Die Kopie wurde in gleicher Größe gefertigt. Dieses Porträt, sowie das vorhergehende sind nie photographirt.

Ein schönes Bild von Bonifazio sollte ich kopiren, das nicht allzu groß sei. Ich wählte die schöne Madonna im langen Koridore der Akademie. Sie sitzt mit dem Kinde, zu welchem der kleine Johannes kommt, unter einem großen Baume, unter welchem eine grüne Draperie aufgehängt ist und ihr als Hintergrund dient. Links sind zwei Apostel mit der Lektüre eines großen Buches beschäftigt. Rechts zwei jugendliche heilige Frauen, ebenfalls mit Büchern. Reizend besonders diejenige im grünen Sammetgewande. Ein seltener Fall in der älteren venezianischen Malerei ist hier das Vorkommen des Sammets, der sonst ausgeschlossen ist. Hintergrund entzückende Landschaft mit Thal, Fluß und Mühle und fernen Bergen. Goldige Abendluft. Ganze, halblebensgroße Figuren. Das Original ist sehr verdorben. Die Kopie in gleicher Größe etwa 4' lang und 2½' hoch. Photographien, ebenfalls nach meiner Kopie, sind bei Ponti zu haben. Eine große Arbeit wartete

nun meiner. Ich hatte es dahin gebracht, den Paris Bordone, das wundervollste Ceremonienbild der venezianischen Schule, kopiren zu dürfen. Ein Fischer überreicht unter einer prachtvollen Säulenhalle in öffentlicher Versammlung dem Dogen den Ring, den er in stürmischer Nacht, welche Venedig zu zerstören drohte, vom heiligen Marcus empfangen hatte. Ein Senator macht ihm Muth und unterstützt ihn, die Stufen hinanzusteigen. Auf den nach dem Bilde angefertigten Stichen setzt er ihm einen Kranz auf, von dem auf dem Originale keine Spur zu sehen, obwohl die Bewegung der rechten Hand des Senators zu dieser Handlung passen würde. Rechts und links vom Dogen sitzen eine Anzahl Senatoren. Andere bilden eine Gruppe links in der Ecke des Bildes. Der Knabe des alten Fischers wartet unten an der Riva bei seiner Gondel. Den Hintergrund bilden prachtvolle Paläste, durch deren offene Bögen man auf die Lagune blickt. Eine Masse Volk bewegt sich in diesem Plane des Bildes. Es werden gegen achtzig Köpfe und Köpfchen auf dem Bilde gezählt. Das Original ist in vortrefflichem Zustande. Gut zu sehen ist das Bild, so lange die Oberlichtvorhänge der Sonne halber nicht zugezogen sind. Geschieht dies, so ist der Saal in Nacht getaucht und die Qual des Kopisten beginnt. Um 10 Uhr werden die Vorhänge zugezogen, um 3 Uhr geöffnet, um 4 Uhr wird im Sommer die Galerie geschlossen. Die Arbeit war, schon der enormen Breite des Bildes halber, außerordentlich schwer. Die Kopie ist eine genaue Imitation des jetzigen Zustandes des Originals, und in dessen Größe angefertigt, 14′ hoch und 10′ breit.

Nun kam Tintoretto an die Reihe. Sein Wunder der heiligen Agnes in der Madonna del Orto hat alle koloristischen Vorzüge seines Marcuswunders in der Akademie auf kleinerem Raume. Der Gegenstand des Bildes ist folgender. Licinius, Sohn eines römischen Präfekten aus den ersten Zeiten des Christenthums, liebt die dreizehnjährige Agnes. Sie verschmäht ihn als einen Heiden. Er zwingt sie in ein Haus der Freude, wo er seine Lust zu befriedigen gedenkt. Das lange Haar des jungen Mädchens schützt solche wie ein gefeiter Mantel vor der frevelhaften Berührung des Jünglings; er stürzt für todt zusammen. Agnes wird nun mit der Schaar ihrer Gefährtinnen vor den Präfekten gebracht, und erweckt zur Verwunderung aller und zum Beweise ihrer Unschuld den Jüngling, dessen Leiche vor den Vater gebracht wird, vom Tode. Dieses ist der gewählte Moment des Bildes. Alle sind voll des größten Staunens bis herab zu den Kriegsknechten. Das Mädchen, im weißen Gewande der Unschuld, von ihren langen blonden Haaren umgeben, kniet in der Mitte des Bildes, zur Seite das Symbol der Unschuld, ein weißes Lämmchen; sie ist umgeben von der Mädchenschaar, die von einem Geharnischten geführt wird, der die Umstehenden von der Unschuld des Mädchens überzeugen möchte, auf den erwachenden, sich aufrichtenden Jüngling hinweisend. Dieser blickt dankbar auf. Den Hintergrund bildet römische Bogenarchitektur. In der goldigen Luft flattern vier erwachsene Engel in blauen Gewändern, welche der jugendlichen Heiligen die Märtyrerkrone bringen. Das in prachtvoller Farbe prangende Bild ist 14′ hoch und circa 6′ breit, die Kopie in gleicher Größe. Ungefähr 35 Köpfe waren zu malen. Viele behaupten, das Blau der Engel sei spätere Zuthat. Bei der Ueberfülle der Figuren jedoch, bei der Aufgabe, die Glorie mit Engeln zu füllen, hätte Tintoretto keine Gelegenheit mehr gehabt, das nöthige neutrale Blau in das Bild zu bringen, da die Glorie doch golden sein mußte. So sah er sich genöthigt, alle vier Engel in blaue Gewänder zu hüllen. — Das Bild ist unendlich schwer zu sehen, da rechts und links in der Kapelle Contarini, in der es sich befindet, zwei große Fenster so blenden, daß man von dem Bilde nichts gewahrt als eine schwarze Masse. Man nahm mir jedoch das Bild aus dem Rahmen. Ich konnte es so bequem kopiren, doch stand es nun in dem Reflexe einer außen vorspringenden Wand der Kirche, die stets von der Sonne beleuchtet, einen wüthenden Reflex auf dasselbe warf. Wer das Bild nicht unten gesehen, hat keinen Begriff von seiner Farbe und wird die Kopie vielleicht mit Unrecht zu brillant finden.

(Schluß folgt.)

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Neben der Selleny-Ausstellung, welche während der letzten zwei Monate des verflossenen Jahres eine ungeschwächte Anziehungskraft auf das Publikum ausübte, bot das Künstlerhaus eine wechselnde Reihe moderner Bilder, die in der Chronik dieser Kunststätte nicht mit Stillschweigen übergangen werden dürfen. Bemerkenswerth war zunächst die Vertretung des slavischen Elementes. Der russische Marinemaler A. Aivasowsky in St. Petersburg, welcher sich in seinem Vaterlande eines großen Rufes erfreut und dessen Bilder von den nationalen Kunstmäcenen der beiden Hauptstädte des russischen Reiches begierig angekauft werden, hat nicht weniger als sechs Marinen eingesendet, welche das Meer in verschiedenster Beleuchtung und Bewegung darstellen. Nach diesen jedenfalls ausreichenden Proben kann man, selbst wenn man bessere Bilder desselben Malers gesehen, mit gutem Gewissen behaupten, daß sein Ruf einer unbefangenen Kritik nicht Stand hält. Von der koloristischen Effekthascherei abgesehen, zu welcher Aivasowsky um so weniger berechtigt ist, als ihm die zu solchen Künsten erforderliche technische Virtuosität abgeht, leiden seine Meerbilder an dem Grundübel, daß er den Elementar=

geist des Wassers nicht zu fassen und noch weniger darzustellen vermag. Wie er das Wasser malt, ist es nicht das feuchte, wellenbildende Element, das so willig dem malerischen Effekte sich bietet, sondern ein trockenes, starres Medium, welches sich mit dem Lichte kalt amalgamirt und, gleich einer Theater-Courtine, steife Falten wirft. Vor wenigen Wochen, und vielleicht noch jetzt, ist in Petersburg eine große Anzahl seiner Bilder in einer Art Gesammtausstellung zu sehen gewesen und ein dort weilender sachverständiger Freund, der uns darüber berichtete, beurtheilt die Hauptbilder Aivasowsky's nicht viel günstiger, bemerkt jedoch, daß seine früheren Arbeiten besser waren als die neuesten, die er im Vertrauen auf seinen in der Heimat feststehenden Ruf, wenn nicht als Fapresto, so doch als Famolto in die Welt setzt. Sein Landsmann J. Baikoff, ebenfalls in Petersburg, hat einige Landschaftsbilder aus den Steppen Südrußlands mit genreartiger Staffage, dann ein Genrebild aus dem Kaukasus ausgestellt. Trotz der ziemlich schwachen technischen Durchführung interessiren die anspruchslosen Bilder wegen der feinsinnigen Wiedergabe des Lokal-Charakters und der Lokalfarbe der dargestellten Objekte sowie wegen der glücklichen Wahl derselben. Nebenbei eröffnen sie die Aussicht auf ein unabsehbares Feld neuer Motive für Landschaft und Genre, dessen Ausbeutung den russischen Künstlern schon jetzt möglich wäre, während noch ein hartes Stück Kulturarbeit auf dem ungeheuren Gebiete zwischen den Karpathen, dem Kaukasus und dem Ural zu vollbringen ist, ehe es den westeuropäischen Malern in gleichem Maße zugänglich wird.

Unter den österreichisch-polnischen Malern interessiren diesmal am lebhaftesten die Aquarelle von Franz Tepa in Lemberg, theils Studienköpfe aus den ruthenischen Karpathen, theils Porträts. Mit einer meisterhaften Technik und einer echt aquarellmäßigen Darstellungsweise verbindet der Künstler einen Adel der Auffassung und eine Schärfe der Individualisirung, die wenigen Porträtmalern der Gegenwart eigen ist. Ein Porträt namentlich, das offenbar einen stark französirten polnischen Emigranten darstellt, sieht sich an wie ein in Wasserfarben übertragener Velazquez. Isidor Jablonski in Krakau, Jan Gniewosz-Alexow und A. Grabowski in Lemberg haben tüchtige Porträts in Oel ausgestellt; letzterer überdies einen mit breitem, markigem Pinsel in gesunder, niederländischer Derbheit gemalten Studienkopf, „Ein altpolnischer Bürger". Daß zu dessen Attributen der gute Schluck gehört, den der wackere Bürger sich auf dem Bilde eben gönnt, weiß der Künstler sicherlich besser; wir wollen daher über dieses Motiv mit ihm nicht rechten. Auch sonst war das Porträtfach stark vertreten. Angeli, der noch junge Wiener Künstler, welcher in kurzer Zeit sich zum Maler der europäischen Höfe emporgeschwungen hat, ohne deshalb in jene bedenkliche Art von höfischer Malweise zu verfallen, durch die sein unmittelbarer Vorgänger in dieser Stellung, Winterhalter, einen ephemeren Ruf erlangte, — Angeli lieferte ein trefflich modellirtes, kräftig und pastos gemaltes Porträt eines greisen Charakterkopfes, dessen bedeutende Züge ebenso sehr Interesse wie Achtung einflößten. Von den bekannten Wiener Porträtmalern August George-Mayer, Ernst Lafite und Daniel Penther waren mehrere gute Porträts ausgestellt; der letztgenannte Künstler war auch mit offenbar nach photographischer Aufnahme gemalten, für die Weltausstellung in Philadelphia bestimmten Bildnissen Darwin's und Schopenhauer's vertreten. Daß solche Bilder mehr als Modeartikel denn als Kunstwerke anzusehen sind, und daß sie des wesentlichsten Vorzuges sich entäußern, welchen das Porträt des Künstlers vor dem der Maschine voraus hat, des geistigen und künstlerischen Mediums zwischen dem Objekte der Darstellung und dieser selbst, braucht nicht erst gesagt zu werden; wie Penther übrigens nach dem scharfgeistigen, charakteristischen Porträt des großen deutschen Pessimisten und Kathederverächters von Lenbach, das sich hier im Besitze der Gräfin Dönhoff befindet, einen so äußerlich aufgefaßten „biederen Greis" von unbestreitbarer Professorenphysiognomie bringen konnte, ist uns unbegreiflich. Ferd. Schauß in Weimar hatte ein gut aufgefaßtes, nur in der Farbe schwach gerathenes Bild von Liszt eingesendet, dann ein Damenporträt. Das letztere fordert, gleichwie eine Reihe von Porträts der Wiener Malers Hausleithner, Leop. Müller, Julius Schmid und August Cesar, zu einer allgemeinen Bemerkung heraus. Immermehr reißt unter den Porträtmalern, namentlich in Wien, die Manier, um nicht zu sagen Manie, ein, ihre Porträts mit alterthümelnder „interessanter" Gewandung und ebensolchem Beiwerk auszustatten, was zum Theil auf entsprechende Zumuthungen der zu porträtirenden Personen zurückzuführen sein mag. Wie verfehlt und unkünstlerisch ein solches Treiben ist, liegt auf der Hand. Es mag hingehen, wenn Männlein oder Weiblein nach einem „Kostümabend" finden, daß sich ihr Kostüm und ihre entsprechend „stilisirte" Physiognomie „gut gemacht" haben und sich als lebende Van Dyck's oder Watteau's durch den Photographen dutzendweise verewigen lassen; auf das Schärfste aber muß getadelt werden, daß Künstler sich zu einem solchen Mummenschanz hergeben, der dem seinsollenden Kunstwerke von vornherein eine seiner wichtigsten Eigenschaften raubt: die innere Wahrheit. Oder glaubt etwa einer dieser Künstler allen Ernstes, daß ein kokettes Modedämchen, wenn's die Tracht einer altdeutschen Bürgersfrau anzieht, sich sofort in eine gut deutsche „Hausehre" verwandle, daß ein Sportsman aus den Kreisen unserer jeunesse dorée durch ein Wamms aus Sammet und einen Degen zu einem altitalienischen

Patrizier sich umgestalten lassen könne; glauben sie wirklich, daß es genüge, ein Bild in Holbein'scher oder Tizian'scher Art zu malen und es in einen nach alten Mustern angefertigten Rahmen zu stecken, um ein „stilvolles Porträt" zu liefern, während doch jeder Zug des Gesichtes und der Habitus der ganzen Kostümgestalt die Jahreszahl der Existenz unvertilgbar an sich trägt? Es wäre hohe Zeit, daß diese falsche Richtung, welche nicht blos eine Stilwidrigkeit für unsere Zeit, sondern auch eine bewußte Fälschung für kommende Kulturepochen in sich birgt, aufgegeben würde, ehe sie noch weiter um sich greift. Wie sehr selbst moderne Kostüme, Nationaltrachten u. s. f. im Porträt nur mit Vorsicht angewendet werden dürfen, beweist das jetzt ausgestellte, im Ganzen vorzüglich gemalte und wohlgetroffene Porträt des Herzogs Philipp von Württemberg von Eugen Felix. Es stellt den Herzog, der mütterlicherseits französischer Abkunft ist und einen schönen, echt französischen Kopf besitzt, in der Tracht eines steirischen Jägers dar; daß in derselben die stattliche Figur, um mit Auerbach zu sprechen, äußerlich den Eindruck eines „Salontirolers" macht, ist nicht Schuld des Künstlers, sondern der spezifischen Verschiedenheit zwischen der dargestellten Individualität und der ihr angefälschten Tracht.

Das Genre ist diesmal ziemlich schwach vertreten. Ein Bild von Ed. Young in München, „Der Preisstier", welches sich an Defregger'sche Vorbilder anlehnt, will uns trotz der Größe der Dimensionen und des geforderten Preises nicht imponiren; es ist schwach in der Komposition und in der Farbe, und das Ablösen der Figuren vom Hintergrunde ist dem Künstler so wenig gelungen wie der landschaftliche Theil des Bildes. Im Gegensatze hierzu bieten die „Venezianischen Rosenkranzdrechsler" von Franz Ruben den höchsten Reiz der Farbe und einer an die Greifbarkeit streifenden Plastik der charakteristischen Figuren; wäre die Perspektive gelungener und hätte der Künstler es verstanden, durch eine einheitliche Komposition das Zerfallen des Bildes in beziehungslose Figuren zu verhindern, so könnte es unbedingt als ein Meisterwerk der Genremalerei bezeichnet werden. Carl Probst, der talentvolle junge Schüler Angeli's, hat ein hübsches Genrebild ausgestellt: eine vornehme junge Venetianerin, welche auf dem Balkone ihres Palazzo's Tauben von San Marco füttert. Das Bildchen reicht in der geschickten, knappen Komposition, in der Eleganz der Figur und der Darstellung sowie in der Feinheit des Kolorits, durch welche namentlich die prächtig gemalten Stoffe zur Geltung gelangen, an die besten französischen Salonbilder dieser Art heran. Von Makart ist ein Zug „Amoretten" zu sehen. Es sind dieselben halbwüchsigen, eine ungesunde Lüsternheit athmenden Mädchengestalten, welche die „Sensation" des ersten bedeutenden Makart'schen Bildes, der „Modernen Amoretten", begründeten, nur noch mehr verzeichnet und noch loser komponirt; allein die Farbe ist von einem geradezu berückenden Zauber und das Bildchen zieht, aus seiner Umgebung herausleuchtend, alle Blicke an sich, gleich dem im Walde verlornen magischen Saphir des orientalischen Märchens.

Zwei bedeutende Namen vertreten das jetzt so beliebte Genre der höheren Illustration von Dichterwerken. Bendemann in Düsseldorf hat zwei Karton-Imitationen in Oel zu „Nathan dem Weisen" ausgestellt: die Heimkehr Nathan's und die Begegnung zwischen Nathan und dem Templer. Beide Illustrationen sind trefflich komponirt und durchaus würdig, sowie dem Geiste der dargestellten Scenen gemäß behandelt; nur bleibt die prinzipielle Frage offen, ob bloße Illustrationen, welche an sich, ohne Beziehung auf das Dichterwerk, nicht einmal verständlich sind, in so großen Dimensionen und überdies in solcher Technik ausgeführt werden sollen. Wir wissen sehr wohl, daß heutzutage Kartons in erster Linie für den Photographen gearbeitet werden, und daß mit dem Pinsel die Arbeit leichter von Statten geht, als mit Kohle und Kreide; allein das Oel ist in der Malerei ein „ganz besonderer Saft" und wenn es blos mit Schwarz und Weiß versetzt aufgetragen wird, macht es in der Regel den Eindruck, als ob es nicht in rechter, naturgemäßer Weise verwendet worden wäre. Von Steinle in Frankfurt waren Aquarelle zu: „Was Ihr wollt" und zum „Sommernachtstraum" ausgestellt. Keiner der beiden Illustrationen konnten wir Geschmack abgewinnen; es pulsirte in ihnen kein echtes, warmes Leben, und auch die Malweise ist spröde und trocken. An der früher in der Zeitschrift publicirten, in großen Dimensionen gehaltenen Illustration zu „Was Ihr wollt" fiel uns die affectirte archaistische Darstellungsweise besonders auf; aus einiger Entfernung glaubt man einen nicht sehr gelungenen alten Gobelin zu sehen. Ludwig Passini, der zu verdienter Berühmtheit gelangte Aquarellist, hat aus Venedig drei zierliche Genrebildchen eingesandt; wir freuten uns, wieder einmal „feine Hand zu sehen", obschon der treffliche Farbenkünstler diesmal sich eine große Selbstbeschränkung auferlegt und die Farbe nur sparsam und leicht angelegt hat.

Es erübrigt uns noch, über das kürzlich in die Ausstellung eingereihte große Oelgemälde von Charles Hermans in Brüssel: „In der Morgendämmerung" zu berichten. Für das Bild ist seit dem vorigen Jahre, in welchem es gemalt und in Brüssel zuerst ausgestellt wurde, nicht wenig Reklame gemacht worden; nun erweist sich die Reklame als falsch, das Bild aber glücklicherweise dennoch als echt. Es enthält nämlich nichts von jener „sensationellen" socialistischen Tendenz, welche man in dasselbe mit aller Gewalt hineininterpretiren wollte, sondern giebt sich durchaus als ein unbe=

fangenes Genrebild, wie man es in jeder Großstadt im Winter wohl allmorgendlich sehen kann und sieht, ohne daß deswegen der Socialismus weitere Fortschritte macht. Daher ist es uns unbegreiflich, wie man da von einem „Tendenzbild" sprechen konnte. Ja, wenn man es mit anderen Bildern socialistischer Tendenz vergleicht, z. B. mit dem berühmten Hübner'schen Bilde „Jagdrecht", so muß man bezweifeln, daß der Künstler überhaupt einen Protest gegen die bestehenden socialen Verhältnisse malen wollte, und vielmehr annehmen, daß ihm nur der ästhetisch feststehende Reiz der Antithese den Vorwurf seines Bildes eingab. Es ist früher Morgen an einem unfreundlichen Wintertage. Aus dem Portal eines eleganten Restaurants schimmert noch matt das Gaslicht heraus, während draußen schon der anbrechende, neblige Tag ein graues Licht verdrossen über die Straße wirft. Eben kommt eine lustige Gesellschaft heraus, welche sich die Nacht über in einer chambre séparée gütlich gethan. Ein junger Mann, der offenbar nichts thut, als sein Erbgut verprassen, obgleich man es seiner feinen, nicht unbedeutenden Physiognomie ansieht, daß er zu etwas Besserem geboren, ist in full dress, doch ohne Ueberrock, mit verschobenem Claquehut und mit dem Lachen und den Bewegungen eines Betrunkenen auf die Straße getreten; zwei verlorene Geschöpfe, jedes für sich ein Typus der Pariser Cocotte, hängen an seinem Arme und bemühen sich, ihn zu dem abseits in der Nebenstraße haltenden Wagen zu bringen. Hinter dieser Gruppe verläßt ein zu der Gesellschaft gehöriger, vornehm aussehender Mann in noch guter Haltung mit einer ebenfalls décenteren Dame der Halbwelt den Schauplatz der nächtlichen Orgie, und hinter diesem Paare gewahrt man eine individuell nicht unterscheidbare bunte Gesellschaft im Herausgehen begriffen. Vor dem Restaurant liegen herausgeworfene Austernschalen, ausgepreßte Citronen und ähnliche beaux restes des feinen Soupers; darauf ist ein prächtiges Veilchenbouquet aus der Hand einer der angeheiterten Damen gefallen und betrübt in dieser Umgebung durch seine duftige Schönheit nicht minder, als die jugendliche Anmuth und der Reiz der Erscheinung an diesen „Damen". Die beschriebenen fünf Figuren füllen die Mitte des Bildes; der rechte Vordergrund ist etwas leer; den linken nimmt eine zum Tagewerk ausziehende Arbeitergruppe ein. Voran ein älterer Mann mit leidendem, resignirtem Gesichtsausdruck, der in seiner ganzen Haltung verräth, daß er bessere Tage gesehen; er wendet den Blick ab von der Gruppe der Lebemenschen, zu denen er vor Jahren vielleicht auch gezählt, und schreitet, in sich gekehrt, vorbei. An seinem Arme geht seine junge, hübsche Tochter, ebenfalls mit Arbeitswerkzeugen; sie blickt neugierig, fast begehrlich auf die glänzenden Toiletten der eleganten Gestalten, an denen ihr Weg vorüberführt, und stellt sich vielleicht heimlich die Frage, ob es nicht besser wäre, ihr freudenleeres, entsagungsvolles Dasein einzutauschen gegen solch' ein Leben, das anscheinend eitel Lust und Sorglosigkeit ist. Neben dem Vater schreitet ein halberwachsener, starker Knabe, welcher die Scene mit dem Auge kindlicher Neugier betrachtet. Hinter diesen drei Personen kommt ein alter Arbeitsmann einher, welcher, aus einem kurzen Thonpfeifchen schmauchend, höchst gleichmüthig über dieses ihm offenbar nicht neue Bild zu seinem Nebenmanne, einem mit einer Spitzhaue ausgerüsteten, kräftigen, jungen Manne, dem Typus des guten französischen Arbeiters, Glossen macht. Keinem der Arbeiter ist anzumerken, daß er den hier so unvermittelt auftretenden Gegensatz zwischen Arbeit und Müßiggang, Vergeudung und Mittellosigkeit, Genuß und Entbehrung mit den Gefühlen und Gesinnungen des destruktiven Socialismus betrachte; er nimmt diesen Gegensatz ruhig und unbefangen als Thatsache ebenso hin wie der Beschauer des Bildes es thun und den Gedanken an jegliche Tendenzmalerei von sich weisen sollte. Dadurch läßt man sicherlich dem Künstler und seinem Werke am meisten Gerechtigkeit widerfahren, da auch ein politisch Bild ein garstig Bild ist. So wie es in Wirklichkeit dem unbefangenen Beschauer sich bietet, ist es ein im Ganzen gut komponirtes, durchweg mit vollendeter Meisterschaft ausgeführtes Motiv aus dem modernsten Leben. Dem immerhin „pikanten" Vorwurf sowohl als der trefflichen Schärfe der Charakteristik, den fein abgewogenen, nirgends aufdringlich hingestellten Kontrasten und dem beweglichen Flusse der Darstellung, welcher dem Bilde das Gepräge vollster Actualität verleiht, verdankt es das große Aufsehen, welches es in den Kreisen des großen Publikums gemacht. Dem Kenner wird außerdem die absolut richtige Zeichnung der in mannigfacher, schön gedachter Bewegung beflissenen, lebensgroßen Figuren, sowie überhaupt der feine Formensinn des Künstlers angenehm aufgefallen sein. Darin bewährte er die treffliche Schule, welcher er entstammt, in höherem Grade als in der Farbengebung, da diese unleugbar härter, kälter und kreidiger ist, als die glücklich festgehaltene Stimmung des grauen Wintermorgens es erheischt, ganz abgesehen davon, daß im Hinblick auf die großen Dimensionen des Bildes ein kräftigeres, satteres Kolorit am Platze gewesen wäre. Alles in Allem genommen, kann man jedoch getrost behaupten, daß das Bild des belgischen Meisters zu jenen Schöpfungen gehört, in denen die kunstgeschichtliche Berechtigung des modernen Realismus sich offenbart.

Oskar Berggruen.

Vom Kunstmarkt.

W. Börner's Kunstauktion in Leipzig. Der Katalog für die auf den 13. März angesetzte Kupferstichauktion verdient um seines vorzüglichen und reichen Inhaltes willen die volle

Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde. Der Besitzer der Sammlung hat neben Fachkenntniß zugleich ein feines Gefuhl fur das wahrhaft Schöne und Seltene besessen, und so ist eine Sammlung entstanden, bei der man bedauern muß, daß sie nun zerrissen werden soll. Alle Schulen sind durch ihre besten Meister, zum Theil in vielen ihrer interessantesten Blatter vertreten; der Katalog weist auch nicht ein Blatt auf, das werthlos und nicht würdig wäre, den besten Sammlungen einverleibt zu werden. Von ältesten deutschen Meistern begegnen wir einem Schongauer, Israel van Mecken, an die sich ein reiches Werk A. Durer's und der Kleinmeister B. und H. S. Beham, Altorfer, Aldegrever, Pencz, Brosamer und vieler Monogrammisten anschließt. Es werden sehr viele vorzugliche Blätter dieser Meister angeführt. Von neueren Deutschen ist das Werk von Hollar, J. H. Roos, Dietrich, G. F. Schmidt, J. G. Wille durch viele, zum Theil sehr seltene Blätter in ersten Abdrücken verzeichnet. In der altitalienischen Schule finden wir Blätter von Mantegna, Nicoletto da Modena, Robetta, G. Antonio da Brescia, Zoan Andrea (drei Friese) und viele anonyme. Marc Anton Raimondi ist reich vertreten, dabei durch kostbare Hauptblätter, ebenso seine Schüler und Nachahmer G. Bonasone, Marco Dente, A. Veneziano, E. Vico, Beatrizet, Caraglio, die Familie Ghisi. Auch Agostino und Annibale Carracci sind hervorzuheben. Aus der niederländischen Schule ist in erster Reihe Lucas von Leyden zu nennen, so wie auch H Goltzius und dessen Schule. Die holländischen Malerradirer nehmen eine bevorzugte Stellung ein. Rembrandt, Ostade und Waterloo bieten die schönsten Blätter in kostbaren Abdrucken, ebenso Berghem (B. 1, 2, 3 in außerst seltenen ersten Zuständen; Van Dyck's Ikonographie ist sehr reich in den fruhesten Abdrucksgattungen vorhanden, wie auch das Werk des Rubens, von seinen Schulern gestochen, hervorzuheben ist Auch E. Vega, Everdingen, D. Teniers, Zeeman, Both, Dujardin, Flamen, J. Fyt, Saftleven, Vlieger, L. van Uden, Dusart haben Treffliches beigesteuert. Sehr reich ist das Werk der drei Wierx vorhanden Aus der französischen Schule wollen wir nur Callot, Boissieu und die klassischen Porträtstecher Edelinck, Drevet und Nanteuil erwähnen, aus der englischen Schule auf R. Strange aufmerksam machen. Letzterer Schule gehoren auch die Schabkunstler Earlom, Mac Ardell, V. Green, Watson u. a. an, die schöne Hauptblätter bringen. Von holländischen Schabkünstlern seien noch W. Vaillant und J. v. Somer genannt.

Zeitschriften.

Das Kunsthandwerk. Heft 5.
Grabkreuze und Leuchter in Schmiedeeisen, XVI. u. XVII. Jahrh — Silberne Frauengürtel, 1550–1600. — Initialen französischen Schnittes, XVI. Jahrh. — Bucheinbände, XVI. u. XVIII. Jahrh. — Glasirte Thongefässe, modern türkisch. — Schale mit venezianischem Email, um 1500.

L'Art. No. 60.
J. B. Carpeaux, von J. Rousseau. (Mit Abbild.) — La céramique et les produits de la fabrique du Comte Ferniani à Faënza, von P. Gherardi. (Mit Abbild.) — M. Hervier, von Ph Burty. — Catalogue raisonne des eaux-fortes et lithographies de la main de Prud'hon, von E. de Goncourt.

The Academy. No. 198.
Illustrations to „historical and legendary ballads and songs by Walker Thornbury", von E. W. Gosse. — Archaelogical items from Rome, von C. Hemans. — Notes from Florence, von C. W. Heath Wilson. — Art sales.

Journal des beaux-arts. No. 3.
Exposition au cercle artistique d'Anvers. — Une maison d'artiste à Maestricht.

Auktions-Kataloge.

Frankfurt a. M. Am 13. u. 14. März Versteigerung der nachgelassenen Oelgemälde des Hofmalers Georg Saal durch den Auktionator Rudolph Bangel im grossen Harmoniesaale in Frankfurt a. M. 177 vollendete Gemälde und Studien.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

10. März

Nr. 22.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Jakob Alt's Aquarelle.

Wien, im Februar 1876.

Als würdiges Gegenstück zur Selleny-Ausstellung im Künstlerhause fanden wir im Monat Januar im Oesterreichischen Kunstverein unter den Tuchlauben die Ausstellung der Aquarelle und Oelbilder von Jakob Alt, welche als Nachlaß des im Jahre 1870 verstorbenen Künstlers in den letzten Tagen jenes Monats unter den „Hammer" kamen. Die ganze Kollektion umfaßte 388 Bilder, wovon jedoch des beschränkten Raumes wegen nur 241 Nummern ausgestellt werden konnten. Daß die Aquarelle dominirten und diese den Hauptreiz der Ausstellung bildeten, braucht wohl bei dem Namen Alt hier nicht weiter motivirt zu werden. Sind wir doch schon bald ein halbes Jahrhundert gewohnt, zunächst auf dem Wiener Kunstmarkt von Alt dem Vater oder den nicht minder talentvollen Söhnen (Rudolf und Franz) reizvollen Studien zu begegnen, die sich in ihrer technisch und künstlerisch vollendeten Durchführung von den gewöhnlichen Natur-Croqui's anderer Künstler auffallend unterscheiden.

Jakob Alt, obgleich in Frankfurt a. M. geboren, kann füglich zu den Unseren gerechnet werden, da seine künstlerische Thätigkeit von seinen jüngsten Jahren an Wien angehört, und wir, wenn er von irgend einer Studienreise mit gefüllter Mappe heimkehrte, zuerst die Herrlichkeiten alle zu schauen bekamen, die sein Pinsel der Natur abgewonnen. Bot die Alt-Ausstellung auch keineswegs einen solchen Reichthum an Motiven und eine solche Mannigfaltigkeit dar, wie der Nachlaß Selleny's, und konnten wir in Betreff des geographischen Umfanges hier den Globus mit den Karten von Deutschland, Oesterreich und Italien vertauschen, so fanden wir doch des Reizvollen so Vieles und in künstlerischer Hinsicht so Vollendetes, daß das Interesse in hohem Grade gefesselt wurde. Nur Eines mangelte der Alt-Ausstellung, was bei Selleny musterhaft durchgeführt war, nämlich — eine systematische Aufstellung. Die Bilder waren weder chronologisch noch geographisch in Gruppen geordnet; wie sie der Zufall in die Hand gab, wurden sie zu Markte gebracht, und dies muß sehr bedauert werden, da der Hauptreiz einer solchen Sammelausstellung denn doch darin besteht, den Künstler in seiner Entwickelung, das Talent in seiner Entfaltung kennen zu lernen. Der Katalog gab wohl bei den meisten Blättern das Jahr der Entstehung an, doch was nützte dies viel bei solchem Durcheinander!

Es war noch zu der Zeit, da die Photographie in ihren Versuchen sich erging und weder im Porträt noch in der Porträt-Landschaft irgend welche namhaften Resultate erzielte, als Jakob Alt mit seinen strengen, gewissenhaften Naturzeichnungen auftrat und durch die Wahrheit seiner Darstellung überall den reichsten Beifall erntete. Seine in den Jahren 1818—24 in Lithographie ausgeführten Werke: „Die Donau vom Ursprung bis Belgrad", „Das Salzkammergut", „Aus den österreichischen Alpen", zeigten schon in eminenter Weise des Künstlers scharfen Blick für die Natur und eine Gewandtheit im Vortrage, welche volle Bewunderung erregte. Mit seinen „Wiener Ansichten" aber kam Alt erst auf sein eigentliches Feld — die Architektur. Mit unbeschreiblicher Meisterschaft beherrschte er die Mittel

der Darstellung, namentlich was bei Künstlern nicht immer zu treffen ist, die Perspektive.

Unter dem Ausgestellten fanden wir aus der ältesten Zeit (1817) ideale Landschaften in Gouache, welche noch halb die klassische Strenge der Zeit an sich tragen. Die Bäume, in schönen, aber monoton geformten Partieen mit überzierlichem Astwerk, stehen in wohlgeordneten Gruppen neben einander und umschließen die recht kühl-poetischen Staffagen. In der Ausführung herrscht eine fast ängstliche Sorgfalt, die Farbe ist gesucht und nüchtern. Diese Bescheidenheit des Vortrages schwindet aber schon bei Alt's ersten Versuchen in Aquarell nach Naturmotiven, welche zunächst der Umgebung Wiens entlehnt wurden. Der Pinsel sucht zwar noch nach den Tönen, aber rasch macht sich das Auge mit allen Nüancen des Kolorits vertraut, und schon aus den nächstfolgenden (zwanziger) Jahren finden wir in den Ansichten aus dem Salzkammergute den Pinsel mit einer Sicherheit arbeiten, als ob Jahrzehnte von Studien dazwischen gelegen hätten. Jakob Alt hat es — und dies ist auch auf seine Söhne, vornehmlich auf Rudolf, übergegangen, — wie selten ein Aquarellist verstanden, die Töne prima hinzusetzen und beinahe ohne Lasuren mit dem immerhin spröden Mittel der Wasserfarbe Effekte zu erzielen, die denen der Oeltechnik kaum nachstehen. Seine Bilder gleichen minutiös durchgeführten Mosaiken, in denen Ton an Ton sitzt; daher die Klarheit und Transparenz der Farbe und die sichere korrekte Zeichnung. Diese Vorzüge treten natürlich bei solchen Motiven am auffälligsten hervor, in denen die Durchsichtigkeit der Luft und Pracht der Farbe von vorn herein gegeben sind, in südländischen Ansichten. Schon aus dem Jahre 1833 finden wir von Bozen, Verona, den italienischen Seen und der malerischen Lagunenstadt herrliche Blätter; eine reichere Anzahl datirt jedoch aus dem Jahre 1835, in welcher Zeit der Künstler seine Studienfahrt weiter hinab, nach Rom, Neapel, Sorrent zc. ausdehnte. Es fällt die Wahl schwer, aus der Fülle des Gebotenen Einzelnes herauszuheben; hat doch jedes Blatt den Reiz, unmittelbar vor der Natur gemacht zu sein; man genießt bei dem Anblick gleichsam den Duft der lachenden Motive, die uns in unvergleichlicher Wahrheit auf das Papier gezaubert erscheinen. — Wir stehen am Monte Pincio und lassen unsere Blicke über das Häusermeer des modernen Rom dahingleiten; das Bleidach des Pantheon ragt aus dem Dachgewimmel, die Säule des Marc Aurel, die Spitze des Kapitols; welche Masse von Linien und wie viel Farbenstriche! Alt schreckte nie vor der Komplicirtheit eines Motivs zurück; je reicher und mannigfacher das Formengewühl, desto anmuthiger schreibt sein Stift, desto sicherer legt sein Pinsel die Farbe. Und wir wandern an's andere Ende der Stadt und schauen von dem einsamen, nunmehr ganz verwilderten Garten des Klosters Sant' Onofrio im Schatten der Tasso-Eiche das Tiberufer entlang wieder herüber nach den sieben Hügeln. In einer Reihe von trefflichen Ansichten führt uns dann der Künstler von diesen Panorama-Punkten nach dem Innern der Stadt. Wir begegnen herrlichen Motiven von Tivoli, sehen die Villa des Mäcenas, den Vestatempel auf stolzer Höhe und die schäumenden Kaskaden.

So recht in die südliche Gluth getaucht und mit wahrer Virtuosität in der Farbe modellirt sind aber dann die Ansichten des unvergleichlichen Capri, des malerischen Sorrent und des Klosters von Amalfi. Es mag endlich eine Totalansicht von Sorrent als die Perle von allen speciell erwähnt sein. Die Häusergruppen flimmern in der Sonnengluth, und das Grün duftet in so saftiger Frische, als ob wir das Naturbild in der camera obscura schauen würden. Doch genug von Italien! — In den nächsten Jahren (bis 1841) finden wir den Künstler in Ungarn, Steiermark, Kärnthen und Dalmatien. Herrliche Bilder aus der Tatra und ihren düsteren, malerischen Gefilden wechseln mit gemalten Schilderungen aus dem wildromantischen Küstenlande. Spalatro, Salona, Sebenico, Zara und Ragusa ziehen in ihren schönsten Motiven an unseren Augen vorüber. Dann werden wir wieder nach dem rebenumsäumten Rheingau getragen; im Jahre 1842 sehen wir den Künstler die reizvollen Burgen am deutschen Strom von Rüdesheim an bis Köln mit seinem Pinsel fixiren. Das malerische Oberwesel mit seinen mittelalterlichen Thürmen und Stadtmauern, Caub, die Festungsinsel St. Goar mit der „Katze" und „der Maus" ziehen an uns vorbei, als ob wir auf dem Deck eines Dampfers den stolzen Strom hinabführen. Dieser Exkursion schließen sich reizende Studien aus Aachen, Speier und Nürnberg an. Wir streifen dann wieder an Motive aus dem Salzkammergute vom Jahre 1843 und treffen den Künstler 1844 zunächst im Innthal. Die Bilder von Innsbruck und seiner Umgebung gehörten zu den schönsten der ganzen Sammlung. Wie verschieden ist die Stimmung und der Gesammtton dieser Bilder von den italienischen Ansichten! Statt der Gluth der Farbe finden wir hier tiefe Sättigung, die Berge sind plastischer modellirt, die Luft ist ungefärbt durchsichtig. Alt hat namentlich in einigen Ansichten der Stadt eine Kraft entfaltet, wie sie in Aquarellen wohl selten wieder zu finden ist. Diesen Tiroler Studien schließt sich dann noch eine Reihe prächtiger Blätter von Verona, dem Lago maggiore und Turin an.

Die folgenden Jahre gehören wieder den Alpen. Der Künstler nimmt für die Kreise seiner Wanderungen allmählich kleinere Radien, und zuletzt ist es wieder Wien und seine reizvolle Umgebung, das seinen unermüdlichen Pinsel beschäftigt.

Rechnen wir zu der Thätigkeit, welche uns dieser Nachlaß repräsentirt, noch die zahlreichen Arbeiten Alt's, die während seines langen Lebens in die Welt gingen, die er durch nahezu zwei Decennien für den Kaiser Ferdinand lieferte und seine „Wiener Flora", welche ihn in seinen letzten Jahren fast ausschließlich beschäftigte, so wird man wohl zugestehen müssen, daß Jakob Alt seine Zeit ausgenützt hat und schon deshalb Bewunderung verdient, weil er bei dieser reichen Produktion nie in Manier oder hohle Virtuosität ausgeartet ist; man kann mit Recht sagen: Alt studirte bis an sein Lebensende. Die Technik der Wasserfarbenmalerei war ihm derart in die Hand gewachsen, daß er, wenn sein Pinsel zeitweilig die Oelfarbe benützte, auch dort in derselben Weise die Töne anlegte und damit auf die eigentlichen Vortheile der Oelfarbe verzichtete. Deshalb stehen seine Oelbilder, zu denen übrigens immer die Aquarelle als Vorlagen dienten, in koloristischer Beziehung hinter jenen zurück, wenngleich sie dieselbe strenge Zeichnung bewahren.

Der greise Künstler mag in den letzten Jahren seines Lebens wohl manchmal die hier ausgestellten Bilder in seiner Mappe durchblättert haben, und manche liebe Erinnerung an ein Leben voll Arbeit mag ihm still durch die Seele gezogen sein — bis er die Augen schloß; und nun wird mehr als Einer Freude an seinen Kleinodien haben: die letzten Tage des Januar haben sie in viele Hände zerstreut und trotz der Ungunst der Zeit wurden — um schließlich auch diesen Punkt zu berühren — bei der Auktion im Ganzen schöne Preise erzielt. Manches Blatt der italienischen Studien ging über 200—300 fl., und auch die Oelbilder, der schwächere Theil der Sammlung, fanden ein kauflustiges Publikum. J. L.

Nekrologe.

R. **Anton von Gegenbaur †.** Am 2. Februar wurde in Rom ein Mann zu Grabe getragen, dem seine herrlichen Gaben des Geistes und Gemüthes die Liebe und Achtung seiner Zeitgenossen erworben, und dem seine künstlerischen Leistungen einen dauernden ehrenvollen Platz in der Kunstwelt sichern. Dieser Mann war Hofmaler Anton von Gegenbaur, der in der Metropole des schönen Italiens, wo er seit mehreren Jahren, seiner erschütterten Gesundheit wegen, den Winter zuzubringen pflegte, am 31. Januar im Alter von 76 Jahren verschied. Die rasch in die Heimat gelangte Trauerkunde traf zwar Alle, die sein Leiden kannten, nicht ganz unerwartet, aber dennoch fühlte Jeder, der ihm je näher gestanden, den herben Verlust schmerzlich genug.

Geboren 1800 zu Wangen im Allgäu, offenbarte Gegenbaur schon als Knabe ein seltenes Talent für die Zeichenkunst, zu dessen Ausbildung er im fünfzehnten Lebensjahre die Akademie in München bezog, nachdem für seine Subsistenz thunlichst gesorgt war. Hier entwickelte sich unter Direktor R. v. Langer's Leitung der junge strebsame Mann ebenso rasch wie ausgiebig. Besonders wurde in ihm das koloristische Element geweckt und geläutert, und bald war er ein Würdiger im Bunde mit seinen durch die Farbenpracht ihrer Bilder berühmten Mitschülern Riedel und Jakobs. Hervorzuheben aus dieser ersten Studienzeit ist das für seine Vaterstadt Wangen gemalte Altarbild: „Der h. Sebastian", noch heute eine werthvolle Zierde der betreffenden Kirche. Nach achtjährigem Aufenthalte in München und ausgerüstet mit reichgesammelten Kenntnissen und gediegenen Studien, eilte er nach Rom, wo er an den klassischen Vorbildern eine unerschöpfliche Fülle des Schönen und neue Anregung zu vielseitigen Schöpfungen fand. Die ersten und bedeutendsten derselben sind noch heute im königl. Residenzschlosse zu Stuttgart zu sehen und stellen Gegenstände, die der Bibel entnommen, dar: „Moses, in der Wüste Wasser aus dem Felsen schlagend" und „Adam und Eva, nach ihrer Vertreibung aus dem Paradiese". Von König Wilhelm beauftragt, die Kuppel des Ballsaales im Schlosse Rosenstein al fresco zu malen, kehrte Gegenbauer im Jahre 1826 von Rom hierher zurück, und entledigte sich seiner ehrenvollen Aufgabe mit der herrlichen Darstellung des Olymps, einem Werke, in welchem hoher Adel der Konzeption und ein auf das Studium der Antike basirtes vollendetes Formgefühl nur von einer harmonischen prachtvollen Farbe überflügelt werden. Nach dreijähriger Thätigkeit verlangte es ihn jedoch wieder nach dem ihm fast zur Heimat gewordenen Rom, bis ihn König Wilhelm 1835 unter Verleihung des Titels eines königl. Hofmalers nach Stuttgart zurückberief und ihm den Auftrag zu seinem Hauptwerke, den Fresken im königl. Residenzschlosse, ertheilte.

In Rom hatte der Meister indessen rüstig weiter gestrebt, und eine reiche Anzahl der trefflichsten Staffeleigemälde spricht für seine ungemeine Thätigkeit und den Aufschwung, den er in der Kunst genommen. Außer den anmuthigsten, fast von Raffaelischer Hoheit und Innigkeit vergeistigten Madonnen entstanden meist der griechischen Mythe entnommene Darstellungen, bei denen er die schönen Ideale mit dem Zauber der Farbe zu verklären wußte. Der Errungenschaft einer vorzüglichen Palette sich bewußt, liebte er wie die großen Koloristen des 16. Jahrhunderts die Darstellung des Nackten, die Darstellung des Höchsten und Schönsten in der Natur, des menschlichen Körpers. So entstanden seine bald von lieblichen Amoretten, bald von lüsternen Satyrn belauschten Venusbilder, seine Nymphen, Bacchantinnen und andere mythologische Darstellungen, unter denen ein größeres: Herkules und Omphale zu nennen ist, von welchem die Stuttgarter königl. Staatsgalerie eine kleinere treffliche Wiederholung besitzt. Sie ist ein Geschenk des Königs Karl an die königl. Staatskunstsammlung und um so werthvoller, als sie bis jetzt als das einzige Werk aufgeführt werden kann, womit unser vaterländischer Meister Vertretung gefunden.

Hatte Gegenbaur in den bereits erwähnten, im königl. Lustschloß Rosenstein gemalten Fresken nicht nur eine tüchtige Vorschule gehabt, sondern auch seine hohe Befähigung zur Ausführung großer monumentaler Malereien glänzend manifestirt, so sollte er sich doch in seiner zweiten Schöpfung dieser Art, in der Ausschmückung des Stuttgarter königl. Residenzschlosses mit Darstellungen aus der württembergischen Geschichte, respektive mit den

Thaten seiner ruhmvollsten Regenten — selbst übertreffen. Ohne Frage gehören diese Fresken zu den hervorragendsten Kunstwerken der Neuzeit, und mit Recht sind und bleiben sie ein Anziehungspunkt für alle Besucher Stuttgarts. Jedes der Bilder zeigt einen großen kühnen Wurf, eine glückliche Wahl des Stoffes und dessen volle künstlerische Bewältigung. Besonders tritt der farbenkundige Meister mit einer Leuchtkraft und Sättigung des Kolorits auf, wie es harmonisch wirksamer kaum noch bei anderweitigen Fresken wahrgenommen wird. Fünf Säle des königl. Residenzschlosses sind mit diesem kostbaren Schmucke, wohl dem schönsten, den sie sich geben konnten, ausgestattet, und mit Ehrfurcht vor den Manen des wackeren, jüngst heimgegangenen Meisters wird sie jeder Besucher betreten.

Die Bilder beginnen in dem ersten der oberen Säle mit der Belagerung Stuttgarts durch Kaiser Rudolf von Habsburg und der heldenmüthigen Gegenwehr Graf Eberhard's des Erlauchten, 1286, dem Einzug Herzog Eberhard's im Bart in Tübingen, 1495, und dem Sieg des Grafen Ulrich des Vielgeliebten über die Städter bei Eßlingen, 1419. Der zweite Saal zeigt die Flucht des Grafen Eberhard, des Greiners, aus Wildbad, 1367, den Sieg Eberhard's, des Greiners, über das reichstädtische Heer bei Döffingen, 1388, und die Schlegler bei Berneck, 1367. Ein in diesem Saale angebrachtes Sürporte stellt die Württembergia dar, welche den gefallenen Grafen Ulrich betrauert, ein anderes ihm gegenüber die Viktoria, welche ihm den Siegeskranz reicht. — In den Sälen des unteren Stockwerkes beginnt der erste mit der Darstellung Graf Eberhard's des Erlauchten, Kaiser Heinrich dem VII. von Luxemburg Trotz bietend, 1309. Es folgt Henriette von Mömpelgardt, den Grafen Friedrich von Zollern gefangen nehmend, 1423, und sodann Kaiser Karl IV., von dem Gegenkaiser Günther von Schwarzburg bei Mainz überfallen, und von Graf Eberhard, dem Greiner, gerettet, 1349. Im zweiten Saale sieht man: Graf Eberhard im Bart auf der Pilgerfahrt nach Jerusalem, 1468, sodann dessen Vermählung mit Barbara Gonzaga, 1474, und dessen Ritterschlag am heiligen Grabe, 1468. Im dritten Saale sind dargestellt: der Besuch Graf Eberhard's im Bart bei dem Fürsten Lorenz von Medicis, 1482; die Verleihung der goldenen Rose an den Grafen Eberhard im Bart, 1482; dessen Belehnung mit der Herzogswürde durch Kaiser Maximilian, 1495, und Kaiser Maximilian am Grabe Eberhard's im Bart, 1499.

Nach Vollendung dieser großartigen Schöpfungen, welche mit geringen Unterbrechungen eine fast 18jährige Thätigkeit in Anspruch nahmen, wandte sich Gegenbaur wieder zur Oelmalerei, und außer einem Altargemälde (Maria mit dem Kinde) für seine Heimatstadt Wangen, waren es hauptsächlich wieder die idealen Gestalten der griechischen und römischen Mythe, welche ihm den Stoff zu den koloristisch so reizenden Darstellungen boten. Auch die Bildnißmalerei fand in ihm einen eminenten Repräsentanten, und besonders in Damenporträts wußte er den vollen Schmelz seiner feinen blühenden Farbe niederzulegen. Aber noch einmal sollte ein großes monumentales Kunstwerk seine ganze Kraft in Anspruch nehmen, als er mit der Ausschmückung des weißen Saales im königl. Residenzschlosse zu Stuttgart betraut wurde. Als für den übrigen architektonischen Schmuck geeigneter, wählte er die Oelmalerei und verstand es, in geistvollster Weise die ihm für Bildwerke überwiesenen Felder mit einem seinem inneren Wesen nach zusammenhängenden Cyklus auszustatten. So schmücken den Plafond des Saales drei Bilder. Das mittlere größte Feld zeigt das Hauptbild: Helios. In hellem Glanze strahlt der Himmel, und Helios auf dem von vier Rossen gezogenen Sonnenwagen verkündet den Morgen. Ihn umgeben die Musen und die blumenstreuenden Horen, vor welchen die Jünglinge, welche den Thau ausgießen, herschweben. In den zwei kleineren Ovalfeldern des Plafonds sieht man links: Bacchus und Ariadne, und rechts: Venus und Eros. Ueber dem Bogen links: vom Wein erhitzte muthwillige Genien, und rechts über dem Orchester: fröhlich musicirende Amoretten. In den vier Ecknischen finden sich die vier Elemente symbolisch dargestellt und zwar durch: Ceres und Jason (Erde), Aeolus und Aeola (Luft), Pluto und Proserpina (Feuer) und Neptun und Thetis (Wasser). Der Plafond der Loge zeigt in drei Medaillons Amoretten mit Pfeil und Bogen. Gewiß begreifen wir die tiefe Sinnigkeit dieser ganzen Konzeption, welche für einen glänzenden, festlichen Lustbarkeiten geweihten Raum nicht glücklicher und entsprechender gedacht werden konnte. Und mit welchem feinen Farbenzauber wirken diese Gemälde auf den weißen, nur mit Gold dekorirten Marmorwänden!

Gegen Ende des Jahres 1860 war auch diese große Arbeit vollendet, und wir finden den thätigen Meister wieder mit Staffeleigemälden, theils Bildnissen, theils religiösen und mythologischen Bildern beschäftigt. Aber machte sich allgemach das herannahende Alter fühlbar, so traten auch die Erscheinungen eines Brust- und Halsleidens störend und oft mit gefährlicher Heftigkeit auf. Dies veranlaßte unseren Meister, wie Eingangs gesagt, ein milderes Klima aufzusuchen und den Winter in Rom zuzubringen. Allein so oft er mit dem Frühjahr nach Stuttgart zurückkam, brachte er unter dem klassischen Himmel Italiens mehr und mehr gereifte Arbeiten mit, und es rastete sein feuriger Schaffenstrieb nicht, bis der Tod ihm sein Halt gebot. Möge ihm in seinem geliebten Rom die Erde leicht sein! Wir aber wollen sein Andenken, wie er es verdient, treu in Ehren halten, und wenn wir die Besten und Edelsten nennen, auf welche unser Vaterland mit Stolz blickt, so wird neben Schick, Danneker und Wächter auch Anton von Gegenbaur's Gedächtniß fortleben.

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen von Olympia. Der Deutsche Reichs-Anzeiger enthält folgenden dritten Bericht: Die letzten Berichte der Herren Dr. Hirschfeld und Bötticher reichen bis zum 27. Januar. An der Ostfronte hatte man die zweite Tempelstufe freizulegen begonnen. Von Westen her wird der Graben in der Richtung auf den Tempel mehr und mehr vertieft, um auch hier den ursprünglichen Boden zu erreichen. Die Fundstücke, welche in der letzten Woche zu Tage kamen, sind dreierlei Art: inschriftliche Denkmäler, kleine im Boden zerstreute Alterthümer, Bildwerke und Statuenpostamente. Unter den Denkmälern erster Gattung ist eine fast unversehrte Bronzetafel, 0,55 hoch, 0,24 breit, am 21. Januar südlich von der Südwestecke des Tempels gefunden. Sie ist mit einem Giebelfeld gekrönt und von zwei korinthischen Pilastern eingefaßt. Innerhalb derselben befindet sich eine Inschrift von 40 Zeilen, an denen kein Buchstabe fehlt; unten an der Tafel sind drei Zapfen, mit denen sie in einen Steinsockel eingelassen war. Die Inschrift ist in elischem Dialekt

abgefaßt und enthält eine von den Hellanodiken ausgefertigte Urkunde, in welcher dem Damokrates aus Tenedos, einem berühmten Ringer und Olympioniken, den wir aus Pausanias und Aelian schon kennen, das Gastrecht und die Ehren eines Wohlthäters von Elis zuerkannt werden. Die Wappen von Tenedos, Traube und doppelte Axt, sind im Giebelfelde angebracht. Eine zweite merkwürdige Inschrift fand sich am 26. Januar, 10 Meter östlich von der Südostecke des Tempels, auf einem Marmorblock, der in eine spätere Mauer eingefügt ist. Auf der sichtbaren Kante liest man in alter thümlicher Schrift den Namen eines argivischen Künstlers, welcher, da nur der erste Buchstabe fehlt, kein anderer sein kann als der Name des Ageladas, des Meisters, bei dem Phidias, Polyklet und Myron gelernt haben. Eine dritte Inschrift steht auf einer 0,30 langen ehernen Lanzenspitze. Es war eine Votivlanze und der Inschrift nach von den Einwohnern von Methana aus einem Kampfe mit den Lakedämoniern geweiht. Dieses Stück gehört schon zu den im Boden zerstreuten kleinen Alterthümern, welche bei dem Aufräumen vor der Westseite gefunden worden sind, namentlich Waffen (Lanzen und Schienen), Nägel, vergoldete Bronzestücke, Bruchstücke von Erzgefäßen, feine verzierte Bänder aus Bronze, mannigfaltige kleine Thierfiguren und endlich eherne Gewichtstücke, von denen nun schon das zwölfte zum Vorschein gekommen ist, und zwar ein Stück von 220 Gramm, welches durch einen durchgeschlagenen Nagel als ungiltig bezeichnet worden ist. Endlich noch einige Worte über die Skulpturen, die in der letzten Woche gefunden sind. Vor der Westfront sind bis jetzt nur kleine Skulpturfragmente zu Tage gekommen; zu den besterhaltenen sind einige marmorne Löwenköpfe zu rechnen, welche der Traufrinne des Tempels angehören. Von Bronzestatuen fanden sich nur einzelne Glieder. An der Ostseite gefunden sind die drei Skulpturen, deren im vorigen Bericht Erwähnung geschah; von ihnen ist die eine eine stehende ältliche männliche Figur, die andere eine gelagerte, deren Knie mit Gewand bedeckt war. Es ist deutlich, daß diese Marmorwerke zu einer Gruppe verbunden, hoch aufgestellt und von der Rückseite nicht sichtbar waren. Sie sind bei der Nike gefunden, an derselben Stelle, wo jetzt in geringer Entfernung von einander im Ganzen schon sechs Statuenreste gefunden worden sind. Unmittelbar südlich ist das Bruchstück eines Kolosses zu Tage gekommen, welches von der Mitte des Oberschenkels bis unter die Wade 0,62 mißt. Vor der zweiten Säule der Ostseite (von Norden gerechnet) zeigen sich zwei größere Postamente, das eine aus Kalkstein mit feiner Profilirung, das andere aus Backstein, deren Verkleidung fehlt. Am 25. Januar fand man auf der Höhe der zweiten Tempelstufe an der Südostecke ein kleines, aber lehrreiches Fragment der Metopentafel, welche Herakles darstellt, der den erymanthischen Eber lebend heimbringt und damit den Eurystheus erschreckt. Es ist dieselbe Metope, die Pausanias an erster Stelle erwähnt; er hat also von der Südseite angefangen.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Anfangs Februar waren die Konkurrenz-Skizzen für die hier zu erbauende Kunsthalle im Salon der Herren Bismeyer & Kraus ausgestellt. Von den eingeladenen sechs Architekten hatte Baurath Raschdorf in Köln, wie wir bereits erwähnt, wegen überhäufter Beschäftigung ablehnend geantwortet. Es lagen also nur fünf Entwürfe vor, von denen der überaus edel und stilvoll gehaltene Plan von H. Riffart, dem Erbauer unserer neuen Akademie, zur Ausführung gewählt worden ist. Er empfahl sich dazu besonders durch die harmonische, schöne Gliederung und die edlen Verhältnisse und macht von allen Seiten einen höchst vortheilhaften Eindruck, der auch dem Zwecke des Gebäudes durchaus angemessen erscheint. Ein sehr hübscher Entwurf von Ernst Giese in Dresden, dem Erbauer unseres neuen Theaters, könnte in der Vorderansicht für ein Schauspielhaus gelten, hat aber im Ganzen viel Gutes und zeichnet sich auch durch die innere Raumvertheilung vortheilhaft aus. Weniger glücklich dagegen ist die Skizze von A. Rincklake. Dieser talentvolle Architekt, der so vortreffliche gothische Bauten ausgeführt hat, lieferte diesmal einen Plan im Charakter der französischen Renaissance mit vier Kuppeln, welcher den gehegten Erwartungen nicht zu entsprechen vermochte. Auch der höchst umfangreiche Entwurf von Pflaume in Köln hat nicht sonderlich befriedigt und kann schon aus finanziellen Gründen kaum in Betracht gezogen werden. Sehr praktisch dagegen ist der Plan von Deckert und Kühn in Düsseldorf in der Vertheilung der inneren Räumlichkeiten. Auch in der Vorderansicht macht er einen freundlichen Eindruck, wobei es nur höchst widersinnig erscheint, in einem Bogen zwei Karyatiden angebracht zu sehen, die nichts tragen, also zwecklos sind. Die Seitenansicht ist einförmig und schwächt die Totalwirkung.

R. B. **Kunstgewerbliche Ausstellung in Köln.** Nach dem Vorgange von Berlin, Mailand, Dresden, Frankfurt u. a. Städten will nun auch Köln, und zwar schon im kommenden Sommer, eine Ausstellung von älteren kunstgewerblichen Gegenständen veranstalten, welche vorzugsweise (nicht ausschließlich) die am Nieder-Rhein und den benachbarten Gegenden vorhandenen Gegenstände vereinigen soll. Ein Komité, an dessen Spitze der als Sammler bekannte Bürgermeister Thewalt in Köln steht, hat die Sache energisch in die Hand genommen und hofft, diese Ausstellung schon am 1. Juli d. J. eröffnen zu können. Wenn diese Ausstellung auch in vielfacher Beziehung mit der großen Münchener Ausstellung kollidiren dürfte, so wird sie ohne Zweifel doch noch immer viel des Schönen und Interessanten zu bieten im Stande sein, und ist gewiß mit Freude und Dank gegen die Komité-Mitglieder, deren Arbeit sehr groß, der Dank dafür aber meist sehr klein zu sein pflegt, aufzunehmen. Solche Ausstellungen bringen mancherlei Wichtiges, das bis dahin wenig bekannt oder ganz unbekannt war, an die Oeffentlichkeit, fördern das Studium von Kunst und Wissenschaft und wirken im hohen Grade anregend auf das Publikum. Möge auch die projektirte Kölner Ausstellung von günstigem Erfolge begleitet sein!

Das Museum Wallraf-Richartz in Köln hat kürzlich Bernhard Fiedler's interessantes großes Oelgemälde: „Die Granitbrüche der alten Aegypter in der nubischen Wüste" für seine Sammlungen angekauft.

Vermischte Nachrichten.

R. B. **Fachschule für Tapeten-Dekoration in Hanau.** Von der Erfahrung ausgehend, daß die künstlerisch meist völlig ungebildeten Tapeziere, trotz der ihnen zur Verfügung stehenden vortrefflichen Tapeten, Borten u. s. w. und trotz der guten Vorlagen, oft Dekorationen ohne günstige Wirkung und von sinnloser Komposition fertigen, hat Prof. Fr. Fischbach sich entschlossen, im Anschluß an den in der kgl. Akademie ertheilten Zeichen-Unterricht eine Spezial-Fachschule für Tapeten-Dekoration zu errichten, in welcher Lehrlinge und Gehilfen Anleitung erhalten sollen, das Künstlerische mit dem Praktischen zu verbinden, d. h. das Zusammenstellen des Tapeten-Materials für größere Wohnungen zu arrangiren, und Skizzen und Kostenüberschläge zu machen. Ein gewiß glücklicher Gedanke. Möchte diese Schule vor Allem aber auch von unseren „Meistern" recht zahlreich besucht werden!

R. B. **In Marienwerder** in Westpreußen hat sich ein „Historischer Verein" gebildet, welcher den ausgesprochenen Zweck verfolgt, der häufigen Vernichtung und Verschleuderung der noch zahlreich vorhandenen, für die Geschichte der Gegend bedeutungsvollen alterthümlichen Kunstwerke vorzubeugen, die in vereinzelten Sammlungen befindlichen Gegenstände wissenschaftlich zu verwerthen, durch Publikation weiteren Kreisen zugänglich zu machen und ein regeres Interesse für Geschichte und Kunst überhaupt zu verbreiten. Zu diesem Zwecke soll in Marienwerder ein Museum und eine Zeitschrift gegründet werden.

Auktions-Kataloge.

R. Lepke in Berlin. Am 15. und 16. März Versteigerung von Oelgemälden, Aquarellen, Zeichnungen etc., dabei eine reiche Sammlung Hildebrandt und Hoguet, aus dem Nachlasse des Malers Fritz Schultz. 231 Nummern.

An weiteren Beiträgen für die **Schnaase-Büste** sind eingegangen:

Von den Herren Assessor A. Kourth in Düsseldorf 30 M., Dombaumeister Klotz in Strassburg 20 M.

Ferner durch Vermittelung des Hrn. Custos **Bucher** in Wien: von den Herren Hofrath v. Eitelberger 10 fl., Regierungs-Rath v. Falke 5 fl., Custos Ilg 5 fl., Graf Lanckoronski 25 fl., Custos Lippmann 5 fl., Kunsthdlr. Miethke 5 fl., Custos Schestag 5 fl., Sections-Rath v. Straznicki 5 fl., Custos Bucher 5 fl., zus. 70 Gulden oder 124 Mark.

Summe	174 M.
Summe der bisher. Quittungen	3458 „ 60 Pf.
Gesammtsumme	3632 M. 60 Pf.

E. A. Seemann.

Kunsthistorische Ausstellung
zu Köln.

Die eben so glänzende als reichhaltige Vertretung, welche das mittelalterliche Kunstgewerbe des Oberrheins und Mittel-Deutschlands in der jüngst beendeten **Frankfurter** Ausstellung gefunden, hat den übrigen Rheinlanden gewisser Maassen die Ehrenpflicht auferlegt, bevor die dort empfangenen Eindrücke sich verwischen, auch an ihrem Theile diese Schaustellung heimischer Kunst-Erzeugnisse zu ergänzen und so viel als möglich zu einem Gesammtbilde abzurunden.

Die Lösung dieser bedeutsamen Aufgabe hat der hiesige Verein von Alterthumsfreunden in Verbindung mit einigen durch Kunstsinn oder archäologische Sammlungen hervorragenden Männern für die Stadt Köln beanspruchen zu müssen geglaubt und zu diesem Zwecke eine historische Ausstellung in Aussicht genommen, welche vorzugsweise die Kunstthätigkeit des Mittel- und Niederrheins aus früheren Jahrhunderten zusammenfassen soll.

Es wird dabei den Erzeugnissen eben so wohl der bildenden Kunst wie des Kunsthandwerks, so weit sie nur immer in einem genetischen oder historischen Zusammenhange mit diesen Landen sich befinden, Rechnung getragen werden. Andererseits sollen aber auch die mehr zufälligen Vortheile, welche die frühere politische Eintheilung dieser Rheingebiete, ihr enger Zusammenhang mit den künstlerisch hochentwickelten Niederlanden und mit Westfalen, durch Zuführung nachbarlicher Kunsterzeugnisse darboten, für die reichere Entfaltung unseres Unternehmens verwerthet werden.

Die chronologische Ausdehnung der Ausstellung wird mit dem 18. Jahrhundert abschliessen.

Hiernach würden unter allen Umständen in den Rahmen der Kölner Ausstellung hinein gehören:

1) **Römische und gallische Funde** am Mittel- und Niederrhein:
   Gläser, Thongefässe, Anticaglien, Metall- und Stein-Arbeiten.
2) **Textile Arbeiten:**
   Teppiche, Kunstgewebe, Stickereien, Spitzen.
3) **Decorative Malerei:**
   Miniaturen, Initialen, Arabesken, Lackmalerei, Email-Malerei auf Gold, Silber und Kupfer.
4) **Arbeiten aus Metall:**
   Arbeiten der Goldschmiedekunst und Emaillerie, Schreinswerke, Reliquiarien und kirchliche Geräthe, Niellen, Prunkgefässe, Bijouterie.
   Kunstgüsse aus Bronce, Kupfer, Messing, Zinn, Blei.
   Waffen, Rüstungen, Kriegs- und Jagdgeräth.
   Kunstschlosserei und Eisenarbeiten.
   Getriebene Werke.
   Ciselirte Arbeiten.
   Erzeugnisse der Siegel- und Stempelschneidekunst.
   Uhren.
5) **Arbeiten aus Stein:**
   Sculpturen in Marmor, Alabaster, Kehlheimerstein, Bergkrystall u. s. w.
   Steinmosaik.
6) **Arbeiten in Holz:**
   Geschnitzte und eingelegte Möbel und Hausgeräthe.
7) **Kleine Plastik:**
   in Holz, Elfenbein, Wachs, Horn, Schildpatt, Metall, Perlmutter.
8) **Kunst-Töpferei:**
   Thonarbeiten, Majoliken, Ofenkacheln, Fayencen, Steingut-Waaren, Porcellan.
9) **Arbeiten von Glas:**
   Erzeugnisse der deutschen und venetianischen Glashütten der Rhein- und Niederlande; emaillirte, façonirte und geschliffene Gläser und Geräthe.
   Glasmalereien.
10) **Lederarbeiten:**
   Bücherbände, Tapeten und Möbel-Ueberzüge, Kasten und Etuis.
11) **Schrift-, Druck-** und graphische Kunst, Globen und ausserdem
12) **Original-Gemälde** der Kölner und Niederländischen Malerschule bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts.

An alle Besitzer der unter vorstehende Gruppen gehörigen Kunstgegenstände richtet der unterzeichnete Ausschuss die angelegentliche Bitte, sich mit diesen an der hiesigen Ausstellung be-

theiligen zu wollen, um dadurch eine möglichst vollständige Vorführung unserer heimischen Kunstentwickelung zu verwirklichen.

Es wird der Ausschuss als gewissenhafter Mandatar der Aussteller dafür Sorge tragen, dass die übersandten Kunstwerke mit der grössten Sorgfalt behandelt und in einer bestimmten, den historischen Entwickelungsgang veranschaulichenden Reihenfolge vortheilhaft und belehrend aufgestellt werden.

Ausserdem übernimmt derselbe auf seine Rechnung ausschliesslich die Kosten des Hin- und Rücktransportes nebst der Wiederverpackung der ausgestellten Gegenstände, ferner der Aufstellung und Bewachung derselben im Ausstellungsraume und endlich die der Versicherung gegen Feuersgefahr während der Ausstellung.

Ausser den bekannten Namen der Meister werden die Namen der Eigenthümer der ausgestellten Gegenstände entweder an den letzteren selbst angebracht oder durch den Katalog veröffentlicht. Die Rückgabe kann mit Genehmigung des Ausschusses jederzeit erfolgen.

Anmeldungen von Gegenständen für die Ausstellung bitten wir an den Vorsitzenden des Ausschusses zu richten, der auch jede erwünschte Auskunft ertheilen wird.

Um indessen den verfügbaren Raum angemessen vertheilen und über die Zulassung rechtzeitig Entscheidung treffen zu können, bitten wir die Anmeldungen baldgefälligst, jedenfalls vor dem 1. April zu bewirken.

Die Einlieferung der Gegenstände hat vom 1. bis 15. Juni zu erfolgen.

Die Ausstellung wird in den oberen Empfangs-Sälen des hiesigen Casinogebäudes Statt finden, am 1. Juli eröffnet werden und voraussichtlich zwei Monate andauern.

Köln, im Januar 1876.

Ehren-Präsident der kunsthistorischen Ausstellung:

Seine Königliche Hoheit Anton Fürst von Hohenzollern.

Ehren-Mitglieder:

Ober-Präsident der Rheinprovinz **Dr. von Bardeleben.**
Weihbischof **Dr. Baudri.**
Regierungs-Präsident **von Bernuth.**
Wirklicher Geheimer Rath **Dr. von Dechen.**
Seine Durchlaucht Wilhelm Fürst zu Wied.

Geschäftsführender Ausschuss:

Thewalt, Beigeordneter Bürgermeister, Vorsitzender.

Dr. Becker, Ober-Bürgermeister.
Becker, Hermann, Redacteur.
Camphausen, August, Geheimer Commercienrath.
Carstanjen, Adolph, Banquier.
Dr. Dornbusch, Caplan.
Disch, Carl.
DuMont, Michael.
Dr. Ennen, Leonhard, Stadt-Archivar.
Florschütz, Regierungs- und Schulrath.
Garthe, Hugo.
Herstatt, Eduard, Rentier.
Jung, Stadtverordneter und Assessor a. D.
Dr. Kamp, Gymnasiallehrer.
Leiden, Franz, D., Königl. Niederl. Consul.
Mumm von Schwarzenstein.
Mohr, Christ., Professor.
Meurer, Hippolyt.
Michels, Gustav.
Neven, Mathias sen.
Niessen, Johannes, Conservator.
Freiherr Albert von Oppenheim, Königlich Sächsischer General-Consul.
Osterwald, Professor.
Pflaume, Kgl. Bau-Inspector a. D.
Raschdorff, Baurath.
Schnütgen, Domvicar.
Stein, Raoul, Banquier.
Seligmann, Jacob, Banquier.
Solf, A., Banquier.
Weyer, Hermann, Stadt-Baumeister.
von Wittgenstein, Fritz.
Dr. Wollseifen, Gymnasial-Oberlehrer, Schriftführer.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Nr. 23.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

17. März

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Literatur zur Baukunde.

Die Zeiten sind vorbei, wo nur der enge Kreis von Fachgenossen an den Werken der Architektur und den sich darauf beziehenden Veröffentlichungen Theil nahm. Wir werden daher auch in diesen Blättern einiger Publikationen gedenken dürfen, die freilich zunächst ganz besonders für technische Fachkreise berechnet sind. In erster Linie nennen wir die Vorlegeblätter für das Studium der Baukunst, besonders für die Zeichenübungen der Baukonstruktionslehre, mit Unterstützung namhafter Architekten herausgegeben von **Hermann Steindorff** (Stuttgart, bei Konrad Wittwer). Der Verfasser, welcher mehrere Jahre mit Erfolg an der Bauschule des Polytechnikums zu Stuttgart gewirkt hat, bringt in Blättern des größten Folioformats von ihm selbst meisterlich autographirte Darstellungen von struktiven Einzelheiten, die nicht blos durch genaue Wiedergabe und klare Darlegung der Konstruktion, sondern auch durch die überaus gelungene Art in der Handhabung der Darstellungsmittel sich ganz vorzüglich als Vorlagen für das konstruktive Zeichnen bewähren dürften. Der Verfasser verfolgt konsequent das Ziel, die Konstruktionen in ihrer innigen Verbindung mit der künstlerisch formalen Charakteristik als etwas Untrennbares darzulegen, wodurch ohne Zweifel die sicherste Grundlage zu einer gesunden Fortentwickelung der Architektur gewonnen wird. Die Rücksicht auf das Material steht mit Recht in erster Linie, und so bietet schon das erste Heft nach dieser Seite große Mannigfaltigkeit, indem zwei Blätter dem Sandstein, zwei dem Backstein, wieder zwei dem Holzbau, resp. der Verbindung von Holz mit Sand- und Backstein gewidmet sind. Ebenso erstrebt das Werk große Mannigfaltigkeit nach der stilistischen Seite, und nicht minder läßt der Verfasser neben den Werken früherer Epochen die Schöpfungen der Gegenwart zu ihrem Recht kommen, so daß dem praktischen Gesichtspunkt vollauf genügt wird. Das vorliegende erste Heft bietet Werke des romanischen, gothischen, maurischen Stiles und der Renaissance, und zwar eine Fensterumrahmung vom ehemaligen Lusthaus in Stuttgart, nach einer Aufnahme von **Beisbarth**, bearbeitet vom Herausgeber; die westliche Empore der Johanniskirche zu Gmünd, im Anschluß an den edlen romanischen Stil des Baues, entworfen von **Steindorff**; den Holzgiebel eines in gothischem Stil von **G. Martens** in Kiel ausgeführten Wohnhauses; die oberen Stockwerke sammt dem Hauptgesims eines Speichers in Kiel nach **Moldenschardt**, Backsteinbau in Renaissanceformen; den Erker vom Pfarrhause zu Harburg, einen gothischen Backsteinbau von **K. Henrici**; endlich eine maurische Vorhalle aus Damascus. Die Darstellungen sind sämmtlich in demselben Maßstabe von $1/_{20}$ entworfen, was die Vergleichung erleichtert und besonders lehrreich macht. Es ist nicht zu zweifeln, daß das mit Umsicht und künstlerischem Verständniß angelegte Werk in architektonischen Kreisen die verdiente Theilnahme finden werde.

Ich knüpfe hieran einige Bemerkungen über ein zweites Unternehmen lehrhafter Tendenz, dessen Erscheinen seit 1872 begonnen wurde und kürzlich bis zum zweiten Hefte der zweiten Abtheilung gediehen ist. Ich meine **J. Bühlmann's** Architektur des klassischen Alterthums und der Renaissance (Stuttgart bei Ebner & Seubert). Der Verfasser will darin ein Kompendium der vorzüg-

lichsten Bauformen und Bauwerke jener beiden klassischen Epochen bieten, an welche sich auch mustergiltige moderne Leistungen anreihen. Aus der großen Masse des Vorhandenen und Publicirten greift er das Beste heraus, um sowohl dem Anfänger als auch dem praktischen Meister eine wohlgeordnete Auswahl des Vorzüglichsten zu bieten. Er stützt sich dabei nicht blos auf die vorhandenen Publikationen, sondern bringt auch Manches an eigenen Aufnahmen hinzu, wodurch er nicht selten Mängel und Unrichtigkeiten älterer Veröffentlichungen beseitigt. Die erste Abtheilung enthält auf 27 Stahlstichtafeln mit erläuterndem Text die Darstellung der Säulenordnungen, d. h. also des Architravbaues in seiner ganzen künstlerischen Ausbildung. Die Tafeln sind mit der größten Sorgfalt vom Herausgeber selbst gezeichnet und gestochen, das Konstruktive und das künstlerisch Formale ausführlich und eingehend dargelegt, die Maßangaben überall reichlich hinzugefügt. Es ist offenbar das Werk großer Sorgfalt und Mühe, und erfreut namentlich durch das feinste Verständniß in der Wiedergabe der Einzelformen. Durch möglichst ökonomische Ausnutzung der Tafeln ist es möglich geworden, eine überaus reiche Auswahl des Trefflichsten zu bieten, so daß bei der Schwierigkeit, die ausführlicheren und ungemein kostspieligen Publikationen sich immer zugänglich zu machen, hier für jeden Architekten eine Fülle des schönsten, lehrreichsten und brauchbarsten Stoffes in musterhafter Darstellung sich als willkommenes Material für das Studium und für die praktische Verwendung darbietet. Wir hätten gern außer dem gut gearbeiteten Text und dem Inhaltsverzeichniß der Tafeln auf diesen selbst den Namen der betreffenden Denkmale hinzugefügt gesehen, nicht weil etwa die Brauchbarkeit dadurch erhöht würde, sondern weil dadurch dem Anfänger sich mit dem Bilde sogleich der Name des Gegenstandes sofort eingeprägt hätte.

Die zweite Abtheilung beschäftigt sich mit den Bogenstellungen, sowie mit den Thüren und Fenstern, und bringt in den bis jetzt vorliegenden beiden Heften auf 14 Tafeln ein ebenfalls wohlgeordnetes Material, welches von den ältesten italienischen Bogenformen bis in die neueste Zeit, bis zu den Schöpfungen eines Schinkel und Klenze reicht. Der Verfasser geht in dem Text wie in den Darstellungen von dem einzig richtigen Gesichtspunkt aus, daß jede Einzelform nicht für sich allein, sondern im Zusammenhange mit den zugehörigen Theilen der ganzen Komposition zu betrachten sei. Der Schluß dieser Abtheilung wird die Façadenentwickelung, die dritte Abtheilung endlich die Dekoration der Innenräume enthalten. Wird das Werk, woran wir nicht zweifeln, in demselben gediegenen und tüchtigen Sinne zu Ende geführt, so dürfte es der architektonischen Welt eine durch keine andere Sammlung zu ersetzende, durch Sorgfalt der Auswahl und verständnißvolle Darstellung sich auszeichnende Fundgrube für das Studium und die praktische Verwendung bieten. Aber auch außerhalb der Fachkreise kann man es nicht warm genug allen denjenigen Kunstfreunden empfehlen, welche ein tieferes Verständniß der künstlerischen Schöpfungen anstreben. Wir können uns der Zeit noch sehr gut erinnern, da in den Kreisen der Gebildeten der ganze Kunstsinn sich bei einem leichten Genuß der Werke der Malerei und allenfalls noch der Plastik begnügte. Wer fragte damals nach den Schöpfungen der Architektur? Wie aber die Entwickelung der Künste selbst dadurch zu empfindlicher Einseitigkeit sich verflacht hatte, daß der Zusammenhang mit der Architektur völlig verloren gegangen war, und wie eine naturgemäßere und bedeutsamere Entwickelung erst dann eintrat, als das lange zerrissene Band wieder angeknüpft wurde, so ist auch der Sinn für die Schöpfungen der Baukunst und dadurch eine tiefere Auffassung der gesammten Kunst erst allmälig in weitere Kreise verbreitet worden. Was aber diesen Kreisen bisher an Material für die Anschauung entgegengebracht wurde, war in der Regel zu einseitig malerisch aufgefaßt, um ein tieferes Verständniß zu ermöglichen. Nun bietet sich in Bühlmann's Werk auch für die weitesten Kreise der Kunstfreunde ein vortreffliches Hilfsmittel zum tieferen Eindringen in das Wesen der Architektur, und gewiß wird jeder bei ernstem Studium desselben eine Belehrung davon tragen, die mit dem edelsten Genusse innig verknüpft ist.

Zum Schluß sei hier ein drittes Werk angeschlossen, welches sich in engem Rahmen mit der Darstellung einer architektonischen Specialität befaßt, aber einer solchen, die überaus reich an Belehrung und anregendem Genuß ist. Die Holzarchitektur der Schweiz von E. G. Gladbach (Zürich bei Orell, Füßli & Comp. 1876) ist ein in nuce gegebener Auszug aus dem bekannten Prachtwerk des Verfassers über denselben Gegenstand. Statt der großen Tafeln des Originalwerkes hat der Verfasser es verstanden, in 68 dem Text eingedruckten vorzüglich ausgeführten Holzschnitten das reiche Thema, sowohl nach der konstruktiven als nach der ornamentalen Seite, anziehend und lehrreich zu behandeln, und den Umfang desselben auf 58 Großoktavseiten zusammen zu drängen. Es ist ein herzerfreuendes Büchlein, denn gerade in diesen Bauten, die übrigens leider immer mehr verschwinden, lebt noch ein starker Hauch von dem volksthümlich Einfachen und Tüchtigen, das seither im gesammten Volksthum der Schweiz sich so schön in ursprünglicher Frische erhalten hatte, neuerdings aber immer mehr von der nivellirenden Mode des Tages verdrängt wird. Gerade in der Schweiz hat man mehr als anderswo Veranlassung, über den Untergang der alten Sitten in Bau, Tracht und Volksleben sich zu

betrüben und namentlich auf architektonischem Gebiet die im üppigen Louvrestil aufgedonnerten Hotelkolosse zu verwünschen, welche den Charakter der Städte wie der Landschaft ruiniren. Was ist aus dem einst so anmuthigen Luzern geworden, und was droht aus Zürich demnächst zu werden, wenn die projektirte Quai-Anlage zur Ausführung kommt! Muß denn Alles heute in's Protzokratische umgemodelt werden? Von den schönen heimeligen Holzbauten des Landes vollends wird man bald nur noch in den literarischen Publikationen Kunde besitzen. W. Lübke.

Korrespondenz.

Aus Tirol, im Februar 1876.

* r. Der Sitzungssaal des Landhauses zu Innsbruck, ein Bau aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, ist auf das Reichste mit Stuck und Marmor im Zopfstile verziert. An der Fronte befinden sich drei große, durch Pfeiler getheilte Fenster, vor dem mittleren erhebt sich auf rothen Marmorsäulen ein dekorativer Spitzgiebel mit Zinnen vor einem Rundfenster als Abschluß nach oben. Der prachtvolle und phantasiereiche Saal hat nun einen neuen Schmuck erhalten, auf den freilich der Architekt nicht rechnete: farbige Glasfenster. In den Mittelfeldern prangen die Wappen des Landes und der wichtigsten Städte, auch das Symbol der tirolischen Glaubenseinheit durfte nicht fehlen. Eingefaßt ist das Ganze von Festons, wie wir sie an den Bronzethoren der Taufkapelle zu Florenz sehen. An den Seitenfenstern erblicken wir oben, luftig schwebend, die Wissenschaft und die Tapferkeit. Für diese Fenster entwarf Prof. Stolz die geschmackvollen Zeichnungen. Für zwei kleinere Rundfenster gab A. Plattner Farbenskizzen: Andreas Hofer und Herzog Rudolf. Die technische Ausführung ist trefflich, und bringt der Glasmalereianstalt, welche jetzt unter der Leitung des Dr. Jele steht, große Ehre. Das Institut erhält Aufträge aus allen Ländern; Kirchenfenster für Westfalen und Savannah waren ebenfalls ausgestellt; letztere wie Teppichmuster mit schöner Farbenwirkung für einen romanischen Bau in Nordamerika.

Für unsere Universität wurde endlich in der Person des Dr. Hans Semper, des Verfassers des Werkes über Donatello, ein Privatdocent für die Kunstgeschichte gewonnen, der seiner Sache durch gründliche Vorstudien gewachsen ist, und dadurch einem lang gefühlten Bedürfniß abgeholfen. Er hat vor einem über Erwarten zahlreichen Auditorium die Vorlesungen noch in diesem Semester begonnen und wird im zweiten Semester mit diesen zur Erläuterung Exkursionen nach den Städten Tirols verbinden.

Nachträglich Einiges über mehrere Gemälde von J. Koch, die sich zu Botzen befinden. Vier große Landschaften sind im Hause Giovanelli. Die trefflichste davon hat die Höhe von 103 Cm. und die Breite von 146 Cm. und stellt Tivoli mit seiner Kaskade, auf deren duftigem Wolkenstaub ein leichter Regenbogen spielt, dar, ein Gegenstand, den Koch bekanntlich öfter wählte; im sehr sorgfältig behandelten Vordergrund sind Schäfer, ein Ziegenbock, Grüneidechsen, größeres Gestein und Baumgruppen. Auf einem Täfelchen rechts liest man G. Koch fece 1815. Das Bild soll auf direkten Auftrag der verstorbenen Frau von Remich gemalt sein: „ihr eine Landschaft von beliebigem Stoff und Umfang, ohne den Kostenpunkt zu berücksichtigen, zu malen." — Die drei anderen Bilder haben eine Höhe von 85 Cm. und eine Breite von 103 Cm. Darunter dürfte jenes vorzuziehen sein, welches das Monogramm Koch's mit der Jahrzahl 1813 trägt. Es stellt eine felsige Hochgegend am Grimselpaß in der Schweiz vor. Auf einer Platte gegen den Hintergrund erhebt sich ein aus Steinen gefügtes Hospiz, rechts dunkelt ein Gebirgssee am Fuße schattiger Schieferwände, hinter denen aus entlegenem Hintergrunde sich eine Gletscherzunge vorstreckt. Den Vordergrund dieser einsamen todten Alpenwelt mit ihrem röthlichen Gestein beleben Thiergestalten und buntgekleidete Menschen, rechts ein Gemsenjäger mit seiner Beute, inmitten Saumthiere und Treiber, die zum Hospiz emporsteigen. — Eine andere Schweizerlandschaft zeigt uns ein Dorf zwischen Berghängen, an die sich Abendnebel legen bis zurück zu zwei mächtigen Schneeköpfen; sie sind noch vom Alpenglühen geröthet. Im Vordergrund sammelt sich allerlei Volk um ein Feuer, darunter einer mit einer Hellebarde; an einen Baum gelehnt, spielt ein Hirte die Schalmei. Das vierte Bild führt uns in die Campagna von Rom. Der Vordergrund ist ohne Sonnenlicht unter bewölktem Himmel und stellenweise auftretendem Staubregen, der Hintergrund weit ab ist hell beleuchtet. Wir sehen Schafe, eine Römerin mit einem Bündel auf dem Kopfe, links vorn an einem Feuer ein zärtliches Pärchen.

Zwei kleinere Landschaften von Koch besitzt Dr. Larcher; ihre Breite beträgt 74 Cm., die Höhe 33 Cm. Auf dem einen rennt der heilige Ritter Georg aus ziemlicher Distanz den Drachen an, auf dem anderen ist der Prophet Bileam vorgestellt, dessen Esel gescheiter war als er selber. Sie stehen an technischer Vollendung den Bildern der Familie Giovanelli weit nach.

Kunstliteratur.

Salon de 1875. Réproductions des principaux ouvrages accompagnés de sonnets par Adr. Dezamy. Paris, Goupil 1876. Fol.

Das vorliegende Werk vereinigt in 70 Heliogravuren eine Auslese des Besten, was der vorjährige Pa=

riser Salon geboten hatte: 65 Gemälde und 5 Skulpturen, jedes Bild von einem umschreibenden Sonett begleitet, in prachtvoller typographischer und künstlerischer Ausstattung. Wir staunen über den Unternehmungsgeist, der eine solche Publikation der Ernte eines einzigen Kunstjahres widmen kann, mit beschämten Seitenblicken auf die Aermlichkeit unserer Verhältnisse, die so etwas kaum zu konsumiren, geschweige denn zu produziren gestatten. Nur ein Volk, das in seiner gesammten höheren Produktion stets den Weltmarkt im Auge behält und sich sagt, daß auf diesem nur der zu bestehen vermag, der stets das Beste in seiner Art leistet, kann eben ein Unternehmen, wie das vorliegende, in's Werk setzen.

Auf die dargestellten Gemälde — die plastischen Schöpfungen können kaum mitzählen — gehen wir nicht näher ein, da der Pariser Berichterstatter vor wenigen Monaten alles Wichtige davon charakterisirt hat. Es war eine gute Mittelernte, was der Salon von 1875 brachte, das bezeugen auch diese Reproduktionen: einige tüchtig gezeichnete und fein modellirte akademische Bilder mythischen oder allegorischen Inhalts, dann die nie fehlenden historischen Schauerscenen, etwas Nudität und Frivolität, einige frische Ein- und Ausblicke auf „tout Paris" und seine anmuthigen, mit lustigen Menschen erfüllten Umgebungen, endlich da und dort auch ein Stück schön beseelter, großer Natur und wahrer, menschlicher Empfindung: das ist so ungefähr die Welt, die aus diesen Bildern zu uns spricht.

Eine besondere Beachtung verdient die technische Herstellung der Reproduktionen mittels der Heliogravure, welche bekanntlich von der Firma Goupil in außerordentlich schwungvoller und erfolgreicher Weise angewendet wird. Wir gestehen offen, daß wir bei allem Respekt vor dem relativ hohen Standpunkt, den das (in seinen Details geheim gehaltene Verfahren in diesem Werke erreicht hat, doch von seinem absoluten Werth keine übertriebene Meinung hegen können. Unzweifelhaft ist es ein Vortheil, daß die Heliogravure durch den Plattendruck erzeugt wird, der sich dem Buchdruck leichter anschmiegt als die Photographie; daß ferner der störende Glanz der letzteren fehlt. Aber an Stelle dieses Glanzes ist hier ein matter, verschwommener Ton getreten, der es zu keiner vollen Kraft und Tiefe kommen läßt. Man sieht klar, daß dies seine Ursache in den Retouchen hat, welche nach dem photographischen Prozeß auf der Platte vorgenommen worden sind. Das dabei eingeschlagene Verfahren giebt der Heliogravure, wie sie uns in diesem Werke vorliegt, eine gewisse, nicht angenehme Verwandtschaft mit der Schabmanier. Die Details sind mit großer Feinheit wiedergegeben, Halbschatten, sanfte, gebrochene Töne zart herausgebracht, aber das rechte Licht fehlt ebenso wie das rechte Dunkel, in dem auch in der tiefsten Tiefe noch nicht alles Leben erstorben ist.

Hiernach können wir auch in dieser glänzenden Leistung nur wieder einen neuen, achtungswerthen Versuch, aber noch keineswegs die von den photographischen Vervielfältigungsarten angestrebte Lösung des Problems erblicken: es den altbewährten graphischen Künsten gleichzuthun. L.

Reise-Aufnahmen aus Lippoldsberg, Hörter und Wimpfen i. Th. von Schülern des Polytechnikums zu Hannover unter Leitung des Baurath L. W. Hase. Hannover, Verlag von Cohen und Risch. Fol. 21 Blatt Autographien mit Text.

Die vorliegende Publikation gehört zu den dankenswerthen Bestrebungen der hannoverschen Architekturschule, mit dem Studium der heimatlichen Baudenkmale eine Veröffentlichung derselben zu verbinden, wie das in Wien und Stuttgart ebenfalls geschieht.

Die Minoritenkirche zu Hörter an der Weser, ein dem Verfall entgegengehender Bau aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts, also aus bester gothischer Zeit, welche auf 9 Blättern ausreichend dargestellt ist, bietet in ihrer einfachen, wohl durchdachten Anlage und der knappen Strenge des Details ein charakteristisches Beispiel der Kirchen dieses Ordens, „voll minoritischer Entsagung", wie sich Hase in dem begleitenden Text treffend ausdrückt.

Bekannter, aber bisher nur ungenügend publicirt, ist das zweite dargestellte Bauwerk, die Stiftskirche zu Lippoldsberg, eine echt niedersächsische Basilika des XII. Jahrhunderts und nahe verwandt den bekannten Anlagen zu Königslutter, Gandersheim u. s. w. Auch diese ist mit allen Details wiedergegeben.

Den Schluß bilden vortrefflich dargestellte Details aus der unvergleichlichen Stiftskirche zu Wimpfen im Thal. Besonders anziehend sind die Kapitäle des Kreuzganges in der poetischen Fülle des Ornamentes und der gesunden Kraft der Darstellung: echte Stücke deutscher Steinmetzkunst, wie sie an der heimatlichen Flora ihre Phantasie zu bereichern wußte.

Daß an dem Studium solcher Bauwerke die deutsche Architektenjugend sich heranbildet und erstarkt, ist gewiß ein erfreuliches Zeichen, und auch in diesem Sinne wollen wir das Werk begrüßen. H. Gr.

Dr. **Chr. Ernst Luthardt**, Albrecht Dürer. Zwei Vorträge mit Erläuterungen. Mit Dürer's Selbstporträt in Holzschnitt. Leipzig 1875, Dörffling & Franke.

Der Verfasser, ein Laie auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft, hat mit großem Fleiß die Dürer-Literatur benutzt und in dem ersten der Vorträge ein lebendiges Bild von dem Leben des großen Meisters und seinen persönlichen Verhältnissen, in dem zweiten eine Schil-

derung seines künstlerischen Charakters gegeben. Beides ist ihm wohl gelungen, und deshalb seine Schrift zur Verbreitung in weiteren Kreisen behufs Einführung in das Studium der Werke Dürer's bestens zu empfehlen. In den Anmerkungen ist die Familienchronik Dürer's in eigener neuhochdeutscher Uebertragung des Verfassers abgedruckt. A. R.

R. B. **W. Spemann's „Kunsthandwerk"** ist jetzt bis zum 6. Hefte des dritten Bandes vorgeschritten und enthalt schon eine sehr ansehnliche Sammlung von vortrefflichen Abbildungen stets interessanter, vielfach mustergiltiger Gegenstande der Kunstgewerbe alterer Zeit. Es ist ein Bilderbuch im großartigsten Stil, gleich nützlich für Zwecke der Kunstler wie der Gelehrten. Besonders verdienstvoll ist es, daß die Redakteure sich bemühen, bisher wenig bekannte Gegenstande von hervorragendem Werthe im Privatbesitz an's Licht zu ziehen und durch diese Publikation der Kunstwissenschaft zugänglich zu machen.

Nekrologe.

Ambroise Firmin Didot, Mitinhaber der Verlagsbuchhandlung Firmin Didot Freres, ist am 22. Februar in Paris, wo er 1790 geboren wurde, aus dem Leben geschieden. Der Verstorbene war die Seele des weltberuhmten Hauses Didot. Mit einer umfassenden gelehrten Bildung verband er ein stets lebendiges Interesse für die schönen Künste, und an seinen Namen knupft sich die große Reformbewegung auf dem Felde des typographischen Geschmackes in Frankreich. Eine stattliche Reihe musterhaft ausgestatteter Prachtwerke kultur und kunstgeschichtlichen Inhalts verdanken seinem Unternehmungsgeiste ihre Entstehung. Mit scharfem Kennerauge und rastlosem Eifer brachte er eine umfangreiche Sammlung von Kunstblättern zusammen, die namentlich für die Geschichte der Typographie und der vervielfältigenden Künste von hohem Werthe ist. Außer dieser hinterläßt er eine große Bibliothek, wie sie in solchem Umfange sich selten ein Privatmann zu gönnen pflegt. Seine gelehrten Arbeiten auf dem Gebiete der klassischen Philologie verdankt er seiner Mitgliedschaft der Academie des inscriptions. Als Kunstschriftsteller trat er mit einem Essai sur l'histoire de la gravure auf. In den letzten Jahren befaßte er sich mit der Herausgabe eines beschreibenden Katalogs seiner Bibliothek und seiner Kunstsammlungen.

Kunstgeschichtliches.

Zur Geschichte der Keramik. Aus Grenzhausen wird der Koln. Zeitg. berichtet: „In einigen Dorfern des Nassauer Kannenbäcker-Ländchens, namentlich in Grenzhausen und Grenzau, sind jüngst bei Nachforschungen in den ehemaligen Werkstätten der Töpfer verschiedene für die Geschichte der dortigen Kunstindustrie wichtige Funde gemacht worden, nämlich eine größere Anzahl von Formen in Stein, Buchsbaum, Kupfer und gebranntem Thon, welche zur Ausprägung von Krugornamenten gedient haben. Unter ihnen befinden sich zwei größere in Stein geschnittene, der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörige Formen, von denen die eine in sechs Nischen nebeneinander tanzende Paare in reichem Kostüm, die andere in sieben Nischen die leiblichen Werke der Barmherzigkeit mit Inschriften zeigen. Andere Formen enthalten Wappen, Thiere, Laubwerk, Arabesken und Aehnliches. Die meisten sind vortrefflich erhalten. Bisher war über jene Kunstgilden der Töpfer nur wenig bekannt, Formen gehören zu den größten antiquarischen Seltenheiten. Es wäre zu wünschen, daß diese für das alte Kunstgewerbe so bedeutungsvollen Gegenstände in einem unserer rheinischen Museen vor Verkauf in's Ausland gesichert würden."

Kunstvereine.

△ **Der Barmer Kunstverein** hat so eben seinen Jahresbericht ausgegeben, dem wir Folgendes entnehmen: Das abgelaufene Geschäftsjahr verdient eine besondere Beachtung, weil es das zehnte ist, seit der Begründung des Vereins, welcher am 20. Februar 1866 gestiftet wurde. Die Berichterstattung gedenkt der Schwierigkeiten, welche der Einführung des kunstfreundlichen Unternehmens inmitten einer bis dahin fast lediglich den materiellen Interessen gewidmeten industriellen Stadt anfänglich entgegen standen; schildert dann das energische Vorgehen der leitenden Kräfte, denen es gelingt, alle Voreingenommenheiten zu beseitigen, die junge Idee bald in Gunst zu bringen und ihr rasch eine ansehnliche Zahl anhänglicher Freunde zu sichern; führt dann weiter aus, wie der Verein behutsam aber stetig fortschreitend, von Jahr zu Jahr zu immer großerer Anerkennung und Bedeutung gelangt, und die Sympathien für das neue Institut fortwährend lebhafter und umfangreicher hervorgetreten seien. Die Mitgliedschaft hat sich in dem durchlaufenen Decennium ununterbrochen vermehrt, und zwar durchschnittlich um ca. 50 Mitglieder per Jahr. Die laufenden Einnahmen haben sich dem entsprechend beständig erhöht. Daß die Thätigkeit des Vereins auch zur Förderung und Unterstützung der zeitgenössischen Kunst nicht ohne Bedeutung gewesen, geht aus dem Umstande hervor, daß unter seiner Aegide in dem gedachten Zeitraum genau 500 Originalgemälde im Betrage von 92000 Thalern auf seinen jährlichen Ausstellungen gekauft worden sind. Gar nicht in Anschlag gebracht sind hierbei eine ansehnliche Zahl von Gemälden, welche durch Befürwortung oder auf Anregung des Vereins bei den Künstlern direkt gekauft oder in Bestellung gegeben worden sind. Zu den mit jeder Ausstellung verbundenen Verloosungen wurde außerdem noch eine namhafte Anzahl graphischer Kunstblätter im Werthe von nahezu 3000 Thalern beschafft, und damit auch den reproducirenden Kunstzweigen eine Ermunterung gewährt. Die Leiter des Vereins können demnach auf eine zwar arbeitreiche, aber auch recht ersprießliche zehnjährige Thätigkeit mit Befriedigung zurückblicken. Dem Verein ist es beschieden gewesen, während dieser Epoche den Sinn für das Kunstschöne in der Stadt Barmen mächtig anzuregen, in immer weiteren Kreisen zu verbreiten und durch seine Kunstausstellungen einen bildenden und läuternden Einfluß auf edlere Geschmacksrichtung und künstlerische Neigungen und Anschauungen im Bereiche seines Wirkens ausgeübt zu haben. Nach diesen flüchtigen Andeutungen über das bisher Geleistete zu dem jüngst verflossenen Jahre übergehend, hebt der Bericht hervor, daß sich dasselbe in den Entwickelungsphasen des Vereins dadurch bemerkbar mache, daß der Zutritt zur Mitgliedschaft und die Jahreseinkünfte, so wie der Besuch der Ausstellung eine noch nicht dagewesene Ausdehnung und Höhe erreichten. Gleichzeitig wird aber auch erwähnt, daß im Gegensatz zu diesen angenehmen Wahrnehmungen die Privatankäufe in letzter Ausstellung, die ein prächtiges Ensemble ausgezeichneter Werke darbot, zwar nicht der Zahl, wohl aber dem Werthe nach hinter früheren Jahren zurückgeblieben seien. Es lasse sich daraus erkennen, daß die Neigung zum Eigenerwerb guter Kunstwerke wohl noch ungeschwächt fortbestehe, daß aber unter dem Druck der anhaltenden, wirthschaftlichen Krisis das Kapital für größere Luxusausgaben zu sehr geschädigt und entmuthigt sei. Weiter meldet der Bericht, daß der Verein beschlossen hat, auch im Jahr 1876 eine Gemäldeausstellung zu veranstalten, welche wie üblich Ostersonntag den 16. April ihren Anfang nimmt, um nach vierwöchentlicher Dauer am 14. Mai zu schließen, wozu Anmeldungen entgegen genommen werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Oesterreichischer Kunstverein.** Nach langen mageren Zeiten endlich eine Ausstellung mit recht viel Sehenswerthem! Nicht oft hat sich in den Sälen des österreichischen Kunstvereines so viel Anziehendes eingefunden, als es im Monat Februar der Fall war. Das Ereigniß bildete G. Benczúr's für das Pester National-Museum bestimmtes Historiengemälde: „Die Taufe Vajks, des nachmaligen Stephan des Heiligen, Konigs von Ungarn". Was von Benczur bisher auf Ausstellungen gesehen wurde, gab wohl rühmliches Zeugniß von seiner Beherrschung der Farbe, der glänzenden Behandlung der Stoffe und der charaktervollen Auffassung der Gestalten; wenn diesen Vorzügen ein Tadel entgegen gestellt wurde, so war es nur der, daß der Künstler in dem Streben nach Effekt zuweilen über das Natürliche hinausging und im

übermäßigen Betonen des Nebensächlichen nicht selten die einheitliche Stimmung zerstörte. Wer jedoch mit diesen Bedenken vor das neueste Werk trat, wurde gewiß angenehm überrascht. Das Bild ist eine vorzügliche Leistung und bei aller Bravour im Vortrag von ebenso einheitlicher wie plastischer Wirkung. Der Vorgang, welchen die Komposition schildert, ist ein ganz einfacher. Der halbentblößte Täufling kniet, mit dem Rücken gegen den Beschauer gekehrt, an dem mächtigen steinernen Taufbecken, und der Bischof Adalbert nimmt im vollen Ornat die heilige Handlung vor; Kaiser Otto III. fungirt in Begleitung des Herzogs Heinrich II. von Bayern als Taufpathe; ein Page hält im Vordergrunde das Schwert; im Hintergrunde, im Halbdunkel, befinden sich allerlei Würdenträger 2c. Wir haben eine ruhige, ernste Handlung vor uns, und Benczúr hat in allen Theilen seines Gemäldes auch den gemessenen Charakter der Ceremonie bewahrt. Die Köpfe sind geistvoll gezeichnet und die Gesammtdurchführung verräth in allen Theilen das eingehendste Studium, welches dem Künstler auch in archäologischer Beziehung nachgerühmt werden kann. Die Gewänder, Geräthe, Architekturtheile sind stilgerecht und zeitgetreu. — Es fällt schwer, sich von diesen markigen, lebensfrischen Figuren zu den todesbleichen Gestalten der Max'schen Bilder zu wenden, doch es giebt für diesen Sprung diesmal kein Ausweichen. Max ist mit drei Bildern vertreten und ein viertes neues soll demnächst ausgestellt werden. Des Künstlers Malweise, der Charakter seiner Vorwürfe ist oft besprochen worden, und er ist seiner Richtung in dem Gegenwärtigen auch so treu geblieben, daß ich bei jedem Bilde Oftgeschriebenes wiederholen müßte. Nichts als Leichengeruch; in jeder Scene das Hinwelken eines jungen Lebens, der Appell an das Mitleid und die Rührung! Mag man aber immerhin diese Parabeln von der Nichtigkeit des menschlichen Daseins als Produkte einer überreizten, kränkelnden Phantasie bezeichnen: in der geistreichen Weise, wie sie Max in seinen Bildern darstellt, sind sie dennoch für jeden Denkenden im hohen Grade anziehend. Betrachten wir zunächst den „Ahasver". In einem düsteren Gewölbe liegt ein Kind im Sarge aufgebahrt; „die kleine, kaum erblühte Menschenrose" ist schon geknickt und vor ihr steht, den süßen Schlummer mit grimmem Todesneid betrachtend, Ahasver. Dies die ganze Scenerie. Das Auge sucht vergebens einen wohlthuenden Ruhepunkt; die Kindesleiche ist ein ebenso unerfreulicher Anblick, als der alte zerzauste Jude, welchen Max in ausnehmend realistischer Weise gegeben hat. Lebensmüde Melancholiker mögen immerhin durch dieses Bild zum Nachdenken über Sein und Nichtsein angeregt werden: die Welt, die durch die Kunst erbaut und erfreut werden will, verlangt nach Stoffen, in denen ein frischeres Leben pulsirt. Nun zu der „Tochter des Jairus!" Da liegt das zwölfjährige Mädchen des Synagogen-Vorstehers, in Linnen sorgfältig eingehüllt, auf dem Todtenbette; Christus, der die Weinenden und Klagenden aus dem Gemache entfernt hat, sitzt neben der Entschlummerten und nimmt sie zärtlich an der Hand. Seinen Lippen sind die Worte: „Mädchen, ich befehle dir, steh' auf" schon entflossen, und er betrachtet, in tiefen Ernst versunken, wie in den bereits erstarrten Körper allmälig das Leben zurückkehrt. Gegenüber dem Ahasver macht das Bild einen wohlthuenden Eindruck. Die Gestalt des Mädchens ist liebevoll gezeichnet und mit dem zartesten Pinsel in kaum merkbarer Farbe gemalt. Der Gedanke, daß sich eben jetzt das schlummernde Auge öffnet, läßt den Leichengeruch vergessen. Christus — der Künstler zeigt den Kopf nur im Dreiviertel-Profil — ist eine edle, wenn auch nicht gerade erhabene Erscheinung. Das Schwarz seines Gewandes steht zu den weißen Tüchern des Leichenbettes in scharfem Kontrast, der jedoch mit feinem Gefühl vermittelt ist. Ein drittes Gemälde des Künstlers ist: „Der letzte Gruß in der Löwengrube". Einer zum Tode in der Arena verurtheilten jungen Christin fällt von unbekannter Hand in dem Momente eine Abschiedsrose zu, als sie unter die wilden Bestien tritt. So originell der Gedanke, so herb ist die Poesie, die er birgt. Das Bild ist von anderen Ausstellungen her und auch durch Reproduktion bekannt. Die zarten Mittel, mit welchen Max vorträgt, bedingen schon von vorneweg keine allzu großen Dimensionen der Bilder, daher sind die kleineren Sachen des Künstlers immer anziehender und erinnern in dem liebevollen Eingehen in das Detail zuweilen an die guten deutschen Vorbilder. — Zu diesen Kabinetstücken seiner Muse zählt auch ein in einem Kirchenwinkel eingeschlummertes Nönnlein. Trostlos kahle Wände; ein ödes Dasein dieses Leben — und doch zufrieden wie jenes Mäuslein, das am Boden herumkriecht! Max hat das Glück der beiden Wesen in dem Titel des Bildes summirt; er nennt dasselbe: „Kirchenmäuse". — Von den übrigen Figuren-Bildern der Ausstellung ist das Historiengemälde von Prof. Alb. **Baur** „Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar" der charaktervollen, scharf individualisirenden Zeichnung der Gestalten wegen besonders hervorzuheben. Die Farbe hält der Künstler in bescheidenen Grenzen. Auch F. A. **Fraustadt** hat in seinen „Nibelungen" (XXIX. Aventiure) die Zeichnung vor die Farbe gestellt und wohl mit Recht; denn bei so markigen Gestalten hat wohl vor Allem die Form zu charakterisiren, was in dem Bilde auch der Fall ist. Nur ist bei den edlen Recken das „Edle" vernachlässigt; dieser Hagen, den doch das Lied zuweilen einen „zierlichen Degen" nennt, und dieser Volker offenbaren hier eine Derbheit in ihrem Muskelbau, die nur an stämmigen Fleischerknechten zu finden ist. Milton's „Verlorenes Paradies" hat J. **van Keirsbilck** in Brüssel und L. **Durangel** in Paris zu Kompositionen begeistert. Beide Bilder lassen den Beschauer kühl. Die Gestalten sind wohl mit akademischer Korrektheit gezeichnet, doch ist es keinem der Künstler gelungen, denselben besonderes Leben einzuhauchen. Anziehender muß in jeder Beziehung Prof. O. **Begas'** „Venus" genannt werden; ihr Köpfchen hat zwar nicht viel von dem Adel der Urania, der „feuchte Blick" ist der Holden ebenso fremd, wie überhaupt das olympische Wesen. Das Kanapée, auf dem sie ruht, ist mit reizvollen Renaissance-Ornamenten geziert; ein echter türkischer Teppich hat sich in das Gemach der Göttin eingeschlichen und noch gar Manches, was nicht recht dorthin gehört; aber die Gestalt besitzt tadellos schöne Formen und ist sehr schön gemalt. Wir kommen mit diesem Bilde in's Genre hinüber, wovon E. **Ander's** „Mutterglück" als kleine Perle besonderer Erwähnung verdient. V. **Brozik's** „Der gute Freund" ist recht humoristisch gedacht, nur etwas zu flüchtig vorgetragen. Unter den Landschaften begegnen wir neben anderen recht guten Bildern einer poesievollen Landschaft von Osw. **Achenbach**. Der Künstler führt uns diesmal in den reizvollen Park der Villa Torlonia bei Frascati. Wir blicken inmitten der herrlichen Baumgruppen nach der Tiefe, wo auf einer Balustrade die bunte Menge sich in der Kühle am rauschenden Springquell ergötzt. Die Sonne neigt sich zum Abend und sendet ihre glühenden Strahlen durch die Zweige, diese mit goldenen Streiflichtern einrahmend. Das Auge schwelgt in dem Duft der Farbe und ergötzt sich an der Poesie, die Osw. Achenbach's Kunst mit unbeschreiblicher Meisterschaft in seine Motive webt.

Vermischte Nachrichten.

–s **Dresden.** Am 21. Febr. fand hier die feierliche Enthüllung des **Rietschel-Denkmals** statt. Derselben wohnte der Hof, wie sämmtliche Minister bei. Prof. Dr. **Hettner** hielt die Festrede, in trefflichen Worten des Meisters Leben und Schaffen charakterisirend, wie zugleich der hohen Förderer des Denkmalunternehmens, König Alberts und des Prinzen Georg, dankbarst gedenkend. Der Vortrag eines von Prof. J. **Hubner** gedichteten und vom Generalmusikdirektor **Rietz** komponirten Weiheliedes begann und schloß die Feier. Das Denkmal erhebt sich auf der Brühl'schen Terrasse, der Akademie gegenüber, genau auf derselben Stelle, auf der das Atelier Rietschel's stand. Sicher wird man noch des kleinen, zwischen Akazien liegenden, pavillonartigen Gebäudes sich erinnern, das erst Ende der 50er Jahre abgetragen worden ist. Alle die Arbeiten, welche Rietschel's Ruhm begründeten, sind da entstanden. Prof. Johannes **Schilling**, der, infolge einer ausgeschriebenen Konkurrenz, mit der Ausführung des Denkmals betraut wurde, hat seine Aufgabe in vorzüglicher Weise gelöst. Phantasievoll konzipirt, besteht das Monument aus einem dreischenkligen Stufenfuß, der eine kurze Säule mit der Büste des Gefeierten trägt. Unten an der Säule sitzen drei Jünglingsgestalten, die drei Hauptmomente in der Entstehung des plastischen Kunstwerks, wie zugleich die drei Kunstarten, in denen Rietschel Meister war, versinnbildlichend: das Zeichnen, das Modelliren

und die Marmor oder uberhaupt Steinarbeit. Der Zeichner, welcher die Gesichtszuge eines begabten, fruhverstorbenen Lieblingsschulers Rietschel's tragt, ist durch den Zeichenapparat charakterisirt. Der Modelleur ist mit dem Entwurf zur Lessingstatue, einem Hauptmonumentalwerke des Meisters, beschaftigt; wahrend die dritte Junglingsgestalt an der Marmorbuste Rauch's arbeitet, der beruhmtesten Bildnißdarstellung Rietschel's Die Säule sodann wird von drei Reliefs belebt, in denen, in weiblichen Gestalten, die drei Hauptdarstellungsgebiete des gefeierten Kunstlers: die Geschichte, Poesie und Religion angedeutet sind. In der Ornamentik der Säule und des Postaments, in Zweigen, in Blätter und Blumenkranzen klingen die angedeuteten Bezüge der Figuren weiter fort. Wie die Junglingsgestalten und Reliefdarstellungen den warmen Natur und Schonheitssinn Schilling's von Neuem anmuthend befunden, so ist auch die Buste, welche das Ganze kronend abschließt, in lebensvoller Aehnlichkeit meisterhaft durchgeführt. Was die Inschriften des Denkmals betrifft, so liest man auf der Vorderseite des sechseckigen Wurfels, welcher Saule und Stufenfuß vermittelt: Dem Andenken Ernst Rietschel's; auf der anderen Seite: Auf der Stätte seines Schaffens; auf der dritten Seite: Errichtet 1875. Die Säule, wie alles Figürliche an dem Denkmal, ist in Bronze ausgeführt und zwar durch das Huttenwerk Lauchhammer; das Postament dagegen ist von grauem Granit und grünem Syenit. In allen seinen Theilen wohlgelungen, ist das Monument als ein dem Andenken des großen Bildhauers wurdiges zu bezeichnen, das zugleich in seinem frischen Reiz hochst anmuthig mit dem malerischen Charakter des Aufstellungsplatzes zusammenstimmt.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 8. Februar legte Herr Curtius die aus Brussel eingesendeten Bulletins des commissions royales d'art et d'archéologie, sowie die Schriften von Urlichs, Fr. Wieseler und A. Klugmann vor. Sodann berichtete er uber die in den letzten Tagen zu Olympia gemachten uberraschenden Funde, namentlich auf epigraphischem Gebiete, unter denen ein wohl erhaltenes Proxenie Dekret aus Bronze, eine eherne Votivlanze der Methaneer und die auf Ageladas bezügliche Künstlerinschrift besonders hervorragen. An diesen Vortrag knupfte Herr Adler eine durch Situations- und Nivellementspläne unterstützte Erläuterung des augenblicklichen Standes der Erdarbeiten, wobei er schließlich die Hoffnung aussprach, daß es gelingen werde, das in dem diesseitig aufgestellten Arbeitsplane für die erste mit Ende Mai ablaufende Campagne gesteckte Ziel, nämlich vollständige Freilegung des Zeustempels und seiner Umgebung bis auf eine Durchschnittsdistanz von 30 M., zu erreichen. In dem darauf folgenden Wahlgange wurden die Herren Oberstlieutenant Regely und Dr Kaibel zu ordentlichen Mitgliedern der Gesellschaft erwahlt. Herr von Sallet legte dann zwei vor Kurzem vom kgl. Museum angekaufte viereckige Terracottastuckchen vor, welche, gleich vielen anderen, schon fruher bekannten, in Palmyra gefunden worden sind. Die Darstellung derselben, zwei opfernde Kaiser, einer mit dem Adlerscepter, findet sich genau ebenso als Ruckseite einiger Denare des Kaisers Aurelian, von denen der Vortragende früher in seiner Zeitschr. f. Numismatik bewiesen hat, daß sie sich auf den Kaiser Aurelian und seinen Mitregenten in Palmyra, Vaballathus, den Sohn des Odaenathus (sic!) und der Zenobia, beziehen. Endlich besprach der Vortragende einige Abdrücke syrakusanischer Tetradrachmen von den Künstlern Phrygillos und Eumenos (sic!) um 400 v. Chr. gepragt, welche durch den merkwürdigen Kranz der Persephone: Aehren, Mohnkopf, Eichel und Eichblatt, ausgezeichnet sind. Herr von Willamowitz machte darauf aufmerksam, daß der Rundtempel der Kabiren auf Samothrake (welcher kürzlich von österreichischen Gelehrten und Architekten aufgedeckt und beschrieben ist) um etwa 30 Jahre älter ist, als man bisher geglaubt hat. Es beweist dies die Weiheinschrift, welche aus stilistischen Gründen nur auf die erste Ehe der Stifterin Arsinoe mit Lysimachos, † 281 v. Chr., bezogen werden kann. Herr Treu besprach die von Lanciani im römischen Bull. municipale vom Jahre 1875 S. 41 ff. beschriebenen Gräberfunde, und kam dabei zu dem Resultate, daß der Befund dieser Ausgrabungen für eine Chronologie der Vasenfabrikation nicht zu brauchen sei, da der Inhalt der aufgedeckten drei Gräberschichten in alter und neuer Zeit durcheinander gerathen zu sein scheine. Herr Hübner legte die Photographien eines bei Marren im Oldenburgischen gemachten Fundes römischer Erzstatuetten und eines kleinen Altärchens mit Weiheinschrift vor, welcher im nächsten Hefte der Bonner Jahrbücher erläutert werden wird, und stellte dann Anfrage in Bezug auf eine jüngst in das Museum von Boulaq aus Alexandrien gekommene griechische Terracotta, welche „Aeolus und die Winde" darstellen soll, vielleicht aber auf den von Propertius erwähnten Kampf des Hylas mit den Windgottern Kalais und Zetes bezogen werden darf.

Berichtigungen.

Im Nekrolog Adolf Schrödter's (Nr. 18 der „Kunst-Chronik") ist irrthümlich bemerkt, der „Triumphzug des Konigs Wein" sei von Albert in München publicirt. Wir werden ersucht, berichtigend mitzutheilen, daß das genannte Werk im Auftrage und für Rechnung der Firma Fr. Bruckmann in Munchen und Berlin ausgeführt, und daß das Original noch Eigenthum derselben ist. Die Vervielfältigung in Farbendruck durch Fr. Bruckmann geschah 1870—1873, die Publikation in Photographie 1875. D. Red.

Die Verlagsbuchhandlung von J. F. Schreiber in Eßlingen ersucht mich höflichst, sie von dem Vorwurfe einer schlechten Nachbildung und des Nachdruckes der bei Raudlege erscheinenden Englischen Kindermärchenbücher (vergl. Kunst-Chronik, Nr. 13) reinzuwaschen, und so theile ich im Interesse der Wahrheit aus dem Briefe der Verlagshandlung mit, daß dieselbe nicht nur das alleinige Verlagsrecht für Deutschland und Oesterreich vom englischen Verleger erworben hat, sondern auch, daß die Bilder in England mit den Originalplatten gedruckt sind. Daß es der Verlagshandlung von Schreiber nicht möglich war, diese Bilderbücher genau in der Form der Originale herauszugeben, muß man lebhaft bedauern und hoffen, daß das nachträglich, vielleicht bei einer kleineren Auflage für Kunstfreunde, zulässig wird. Ob die deutsche Ausgabe hie und da durch „Nachhelfen im Kolorit" seitens des Verlegers gewonnen habe, muß dem Urtheil des Publikums überlassen bleiben; das sind Geschmacksachen, uber die nicht zu streiten. U. O.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 9—11.

Die Maler der deutschen Renaissance und das Kunstgewerbe, von A. Woltmann. (Forts. — Bayerische Gewerbevereine. — Zur Weltausstellung in Philadelphia. — Zur Geschichte der Töpferei. — Probeausstellung der Leipziger Buchhändler.

Deutsche Bauzeitung. No. 15.

Von der Bau Akademie zu Berlin. — Das Arndt-Denkmal auf dem Rugard.

The Academy. No. 199. 200.

The Pinwell exhibition, von W. M. Rossetti. — The exhibition of the royal scottish academy, von F. Wedmore. — Letter from Egypt, von G. J. Chester. — The bill for the preservation of ancient monuments. — Art sales.

L'Art. No. 61. 62.

Le musée Torlonia: Minerve, von P. H. Visconti. (Mit Abbild.) — La Tour et quelques femmes de son temps, von Champfleury. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de Pils, von R. Ballu. (Mit Abbild.) — M. Adrien Dubouché. — Les grandes ventes de Londres. — J. B. Carpeaux, von J. Rousseau. (Mit Abbild.) — Autographe de Pils. — Chronique de l'hôtel Drouot. (Mit Abbild.)

Das Kunsthandwerk. Heft 6.

Schrank von Eichenholz, XVI. Jahrh. — Seidenstickerei, XVIII. Jahrh. — Maulkorb eines Pferdes, Schmiedeeisen, 1567. — Silberner Becher, um 1600. — Pulverflischchen, Beschläge und Ornamente aus unedlen Metallen, XVI. Jahrh. — Plafond und Fussboden, XVI. Jahrh.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Heft 3 u. 4.

Das Hochschloss Bruck bei Lienz, von J. Gradt. (Mit Abbild.) — Der Wagen Friedrich's IV. im Grazer Zeughause, von A. Ilg. (Mit Abbild.) — Der Todtentanz von Metniz, von F. Lippmann. — Inschriftssteine des Museums zu Spalato, von Prof. Glavinić. — Aus Salzburg, von Petzolt. (Mit Abbild.) — Die Probsteikirche in Zwettl, von K. Rosner. (Mit Abbild.) — Alte Grabdenkmale von wiener Bürgern in Heiligen-Kreuz, von R. Lind. — Der Urnen Fund bei Maria Rast in Steiermark, von A. Müllner. (Mit Abbild.) — Locus Veneris Feli-

eis, von A. Dungel. (Mit Abbild.) — Die Keckmann'schen und Siegenfelder'schen Grabmäler bei St. Stephan zu Wien. von A. Ilg. (Mit Abbild.) — Herzog Rudolf's IV. Grabschrift, von Fr. Kürschner. — Das grüne Thor in Pardubitz, von J. Schmoranz. (Mit Abbild.) — Die Jacobskirche zu Limburg in Niederösterreich, von Lind. (Mit Abbild.) — Die Pfarrkirche zu Nimburg in Böhmen. (Mit Abbild. — Bericht über die Kunstthätigkeit der Stifte Heiligenkreuz und Lilienfeld im Jahre 1875, von W. Neumann.

Gewerbehalle. No. 3.
Kirchliche Kunst, von J. Falcke. (Forts.) — Tragsteine aus der Klosterkirche in Drübeck bei Wernigerode. — Moderne Entwürfe: Details eines Spieltisches; Tapetenmuster; Damenschreibtisch; Serviceschrank (Stil Louis XIII); Schmuckkästchen; Marmorvase; auf Glas geätztes Ornament; Grabmal; Schmiedeeiserne Gitterthür; Römische Goldwaaren.

Gazette des beaux-arts. Lief. 225.
Du décor des vases, von Ch. Blanc. (Mit Abbild.) — La collection de M. Camille Marcille, von G. Duplessis (Mit Abbild.) — Les artistes belges: Alfred Hubert, von C. Lemonnier. (Mit Abbild.) — Les graveurs contemporains: Jules Jacquemart, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Collection de M. de Lisingen, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — La Galerie de M. Schneider.

Kunstkronijk. Lief. 21–24.
Uit vele eeuwen, over kunst. — H. W. Mesdag, von C. Vosmaer. — Het museum van Schilderijen te Mainz, von dems. — Albert Dürer. — Friesche Kunstenaars. — Hobbema. Salomon Leonardus Verveer, von J. Gram. — O, arme Beresteijn! von D. v. d. Kellen.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 126.
Valentin Teirich. — Inspection der Zeichenschulen. — Das deutsche Musterschutzgesetz. — H. v. Ferstel über Polychromie in gothischen Kirchen.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 2.
Grabstein mit der Jahreszahl 1388 in arabischen Ziffern. — Das Schenkbuch einer Nürnberger Patriciersfrau von 1416 bis 1438, von Dr. Frommann. — Einige Gemälde von Dürer und Giacomo Palma im früheren Pellerischen Besitze zu Nürnberg.

Journal des beaux-arts. No. 4.
Société internationale des aquafortistes. — Carpeaux et Watteau. — Ce qu'on pense à Paris du monument de Charlemagne à Liège. — Le catalogue illustré de la collection Marcille. — L'institut des provinces. — Les galeries de peinture de Pesth.

Inserate.

An weiteren Beiträgen für die **Schnaase-Büste** sind eingegangen:

Von den Herren Dr. Cornelius Schaeffner in Prag fl. 10. ö. W. = M. 17. 70, Prof. Benecke in Strassburg 10 M.

Summe	27 M. 70 Pf.
Summe der bisher. Quittungen	3632 „ 60 „
Gesammtsumme	3660 M. 30 Pf.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

24. März

Nr. 24.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Landschaftsmaler am Mittelmeer.

Eine halbe Stunde Eisenbahnfahrt vom Sammelpunkte des High Life, Nizza, liegt die stille, spießbürgerliche Provinzstadt Antibes — ein uraltes Nest, wenn man der Geschichte trauen darf, und einigen ziemlich räthselhaften Inschriften römischen oder gar sarazenischen Ursprungs, welche meinen ehrenwerthen Freund, Gustav Mathieu, den republikanischen Volkssänger, förmlich in Ekstase versetzten. Dazu besitzt Antibes einen koketten Festungsgürtel, den ihm vor zweihundert Jahren Meister Vauban anlegte, eine kleine Garnison, Kaffeehäuser in Nachahmung von Paris — und ein Maler-Atelier, das mich bei einer Wanderung durch Frankreich speciell nach dem Städtchen zog.

Alle Jahre, wenn die ersten Novembernebel die Anhöhen von Saint Cloud und Meudon in einen grauen Mantel hüllen, wenn die drohenden Plakate die ersten Winterkonzerte verkünden, findet in gewissen künstlerischen Kreisen der Hauptstadt eine förmliche emigratorische Bewegung statt. Die Maler, die sich die Aufgabe gestellt haben, die warmen Töne der südlichen Landschaft aufzunehmen, benutzen die Koupés der P.-L.-M.-Bahn und suchen einige hundert Meilen vom Boulevard Stoff für den künftigen Salon. Sie finden gleichzeitig Wärme und eine üppige Flora, während man oben friert und nicht ohne einige Wehmuth während der müßigen Spazierstunden die kahlen, entlaubten Kastanienbäume betrachtet. Zu dieser mit den Schwalben ausziehenden Gruppe gehört auch der geschätzte Landschaftsmaler d'Alheim (die Franzosen sprechen und schreiben oft Daleine). Von seiner Gemahlin, einer geborenen Puschkin, begleitet, dampft er der blauen Mediterranée zu, der sein Pinsel seit sieben Jahren eine Reihe von Geheimnissen abgerungen. In Antibes steht seine Werkstatt, das Hauptquartier, von dem aus die künstlerischen Argonautenzüge nach dem Golf Juan, nach den Inseln Sainte Marguerite, Honorat u. s. w. unternommen werden, von wo aus der Maler stets beutebeladen zurückkommt. Ein recht anmuthiges Häuschen, dieses Atelier! Die Wege dahin sind zwar nicht immer leicht — und wenn ein Regenguß das Städtchen heimsucht, so verwandelt sich die Haupt- und Mittel-Straße des Ortes in eine graziöse Pfütze, die man viel lieber in einem kleinen Kahn als mit nassen Füßen traversiren möchte. Ein in diese Mittelstraße einmündendes Winkelgäßchen führt zur grün angestrichenen Thür des Ateliers.

Ueber die Mauereinzäunung winkt uns von Weitem ein Palmbaum entgegen, und oberhalb des blendend weißen Chapiteau's lachen goldene Pomeranzen, das Hauptprodukt dieses gesegneten Landstriches. Wir finden — Notabene am elften Januar! — die Gesellschaft im Garten, unter einem, durch zwei ineinandergewachsene Orangenbäume gebildeten Busche sitzend, beim Kaffee. Gerade hatten wir Briefe aus Paris erhalten, wo über die grimmige, ungewohnte Kälte die bittersten und gerechtesten Klagen geführt wurden. Man schilderte uns die Seine gefroren — einen Schneeteppich über allen Straßen — und überall Schnupfen, Husten, rothe Nasen, kurz alles, was zum Winter gehört — und hier diese Idylle im Garten, diese grünen Aeste mit Pomeranzen beladen, und diese Veilchenbeete voller Blumen!

Außer Herrn und Frau d'Alheim befand sich auch

ein in Paris wohlbekannter Poet aus der Provence in diesem Hause. Derselbe, Herr Paul Arène, hatte bei der Bestellung des Gärtchens wacker Hand an's Werk gelegt und seinem Freunde und Gastgeber geholfen. Nachdem die Blumenbeete in Ordnung waren, nachdem man symmetrisch die Bäume geordnet und den Rasen verständnißvoll vertheilt, errichtete man irgend einer unbekannten Göttin oder Fee im Hintergrunde des Gartens eine Grotte, aus der sich beständig das anmuthige Gemurmel eines Wasserfalles in Miniatur vernehmen läßt. Nachdem auch dieses Werk beendet, legte der Gärtner Arène das Geräth aus der Hand und wurde wieder Poet. Ein Quatrain im echt provençalischen Stil ist die Signatur, die er für alle Zeiten der künstlichen Grotte in Antibes eingeprägt hat.*)

Das Atelier füllt das ganze obere Stockwerk der Behausung; es ist ein recht lichter, heller, zweckmäßig eingerichteter Raum — der übrigens ebenso gut als Salon und — Menagerie dient. Zwei prachtvolle Papageien — Geschenk des Chefredakteurs einer großen Pariser Zeitung — gackern beständig oberhalb eines Schrankes von Eichenholz, in welchem die Pinsel und Farben aufbewahrt werden. Gegenüber treiben drei possierliche Affen in einem Silberkäfig ihren Spuk. Jack, Jackeline und Astyanax lauten die Taufscheine des originellen Trio's. Astyanax, welcher der seltenen Sorte der Eichhörnchen-Affen angehört, und nicht größer ist als die geballte Faust, ist der Liebling seines Brodherrn. Wie er aber dann springt und hüpft, wenn man ihn Abends aus seinem Extrakäfig auf eine halbe Stunde herausläßt! Seine Meister setzen ein besonderes Vertrauen in die artistischen Rücksichten der liebenswürdigen Quadrumanen —, denn wenn man einige Besorgnisse äußert, maître Astyanax könnte leicht bei einem seiner Salti mortali den Weg durch die eine oder andere Leinwand auf etwas gewaltsame Weise finden, schütteln beide zuversichtlich den Kopf. So etwas thut Astyanax nicht; er ist zu wohl erzogen, zu künstlerisch gebildet. Und bis jetzt hat Astyanax das Vertrauen, welches man in ihn setzt, nie getäuscht, hoffentlich wird er es auch niemals mißbrauchen. Wie schade wäre es — man schaudert einzig bei dem Gedanken — wenn eines der beiden Bilder, welche Herr d'Alheim für den nächsten Salon vorbereitet, der Tatze des niedlichen, aber kapriziösen Thieres zum Opfer fiele!

Eines dieser Gemälde wird gewiß bei denjenigen, welchen die herrlichen Gestade des Mittelmeeres nicht unbekannt sind, die intimsten Erinnerungen wachrufen. Die Partie wurde bei der Insel Saint Honorat aufgenommen. Ein kleiner, moosbedeckter Fels ragt aus dem Meere empor, und diesen Fels verbindet mit dem Festlande eine Art natürlicher Chaussée aus Blocksteinen. Der Maler hat den Winkel des Golf Juan ganz im passenden Lichte aufgenommen. Er wählte einen jener ziemlich schwächlich beleuchteten Herbstnachmittage, wo das Sonnenlicht nicht alles übrige blendet und derart vorherrscht, daß alle übrigen Effekte verschwinden. Hier im Gegentheil liegt der eigentliche Schwerpunkt der Arbeit in der brüsken Abwechselung zwischen beinahe nordischem Gewölke und provençalischem Blau. Dieses konzentrirt der Maler in einem Streifen des Mittelmeers, welches im Hintergrunde eine grelle Grenzlinie zwischen dem nach dem Gesetz der Optik ineinander spielenden Grau der Wolken und dem Grau der schäumenden Wellen zieht. Ich bin fest überzeugt, daß dieser kühne Streifen Aufsehen erregen wird; es ist dies ein realistisches Kolorit von der besten Sorte und gehört der Schule Manet's an, aber ohne dessen etwas erzwungene Darstellungsweise.

Das zweite Bild d'Alheim's ist ebenfalls den schönen Gestaden des Mittelmeers entlehnt. Es stellt ein kleines Vorgebirge dar, von dem man die jetzt ungetrübte tiefblaue See erblickt. Ein Fischerweibchen sitzt sinnend auf einem Felsen und sein Blick schweift in der Ferne, dem Nachen folgend, der den Gatten trägt. Die Mittagssuppe kocht zwischen zwei Felsblöcken in einem eisernen Geschirr von respektablem Umfang, und sie wird dem Heimkehrenden gewiß bei der Seeluft, die durch das ganze Bild belebend wirkt, wohl bekommen.

Im Besitze Gambetta's befindet sich ein Bild des Meisters, welches einen gewissen historischen Werth beanspruchen kann, die „Pecheurs de corail". Die „Korallenfischer" segeln nahe an der Insel Sainte Marguerite vorüber, einem Flecken Erde, der durch die lange Gefangenschaft des „Mannes mit der eisernen Maske" und durch die Flucht Bazaine's berühmt oder besser berüchtigt geworden ist. Die Stelle, wo das Schifflein sich bewegt, ist ungefähr jene, wo der Verurtheilte von Trianon seine treue Gattin bei dem zweifelhaft fackelnden Schein eines Zündhölzchens erkannt haben will, wenn der Bericht, den er einem Reporter in die Feder diktirte, genau ist. Die sanften, manchmal ungewissen Töne sowohl in den „Korallenfischern" als in dem vorerwähnten Bilde des Meisters von Antibes sind trefflich bemessen und harmoniren vollständig mit der geistigen Auffassung beider Werke. Es ruht auf denselben wie ein leichter, geheimnißvoller Nebel, der den besonderen Reiz ausmacht, den man in diesen Marinen finden kann, wenn man sie mit anderen vergleicht. Ein stärkeres Kolorit brächte einen Riß in diesen Schleier.

Seit einigen Wochen hat d'Alheim einen artisti-

*) Jean Senetz homme de ressource
En source ayant changé son puits
Meurt de joie auprès de la source
Et la Source pleure depuis.

schen Succurs erhalten. Emile Breton, der bekannte Landschaftsmaler, wurde durch eine Familienangelegenheit nach dem Süden gerufen, und da er sich gezwungen sieht (ein angenehmer Zwang, aus Rücksicht für seine Schwester den Winter dort unten zuzubringen, so will er sich auf das Studium der südlichen Landschaften verlegen. Man ist gespannt, was der Maler, der bis jetzt seine Thätigkeit der speciellen Darstellung winterlicher Scenen zuwendete, zu Tage fördern wird, wenn er sich zum ersten Male an das Gegentheil seiner bisherigen Arbeit macht. Für einen Künstler, wie d'Alheim, der sein Terrain auswendig kennt, ist es ein eigenthümlicher Genuß, den Anstrengungen Schritt für Schritt zu folgen, die ein an den Norden gewöhnter Maler durchmachen muß, wenn er die Schwierigkeiten besiegen will, die ihm das neue Terrain seiner Thätigkeit überall bereitet. Der Landschaftsmaler im Norden hat eine natürliche Staffelei in dem nebeligen Horizont, die Lichteffekte konzentriren sich leichter, und die Verhältnisse ergeben sich beinahe von selbst. Das ist aber keineswegs der Fall, wenn man gezwungen ist, wie im Süden, im vollen Lichte zu arbeiten. Die vorbereitende Arbeit ist bei jedem Bilde eine sehr bedeutende und verlangt von dem Maler gewissermaßen neue Eigenschaften. Herr Emile Breton ist übrigens durch die Vielseitigkeit seiner Begabung und sein elastisches Temperament durchaus der Mann, der das Beispiel einer solchen Aneignung von neuen Qualitäten geben kann.

Im Hause des Herrn d'Alheim nicht ist der Mann allein Künstler. Auch die Gattin des Autors der „Korallenfischer" zählt zur heiligen Phalanx. Unter dem Pseudonym Jacques Revers lieferte sie bis jetzt auf den Ausstellungen nicht unbemerkt gebliebene Frucht- und Blumenstücke. Diese dem Pflanzenreiche entnommenen Darstellungen hatten bei Madame d'Alheim nur den Zweck, die Hand für die Praxis einer höheren Kunststufe einzuüben. Sie wendet sich mit einer ausgesprochenen Vorliebe dem Porträtfache zu — ein beliebter und grüner Zweig für den Augenblick. Den ersten Versuch in diesem Genre machte Madame d'Alheim eben jetzt, und das Modell, welches dabei mit liebenswürdiger Geduld „sitzt", ist die Schwester des Malers Breton. Es wäre recht schwer, ein dankbareres Vorbild zu finden; die feinen Gesichtszüge des Fräulein Breton, die bestimmten Konturen ihrer ganzen Gestalt, und der halb schwärmerische, halb neckische Ausdruck ihrer Physiognomie sind vollständig geeignet, einen Porträtmaler zu einem Meisterwerke anzuregen. Daß die neue Porträtistin sofort ein Meisterwerk zu Tage fördern wird, ist wohl kaum möglich, aber es liegt in der Auffassung und Reproduktion der Züge des Fräulein Breton eine gewisse Gewandtheit, eine Kenntniß des „Metier", wie die Franzosen sagen, die vollständig ausreicht, um dieses Porträt im nächsten Salon vortheilhaft hervortreten zu lassen, wo es besonders dadurch auffallen dürfte, daß die Malerin sich auf einen vollständig unabhängigen Boden bewegt und weder Fräulein Jacquemart noch Carolus Duran als Chef ihrer Schule erkennt. Das Arbeiten sui generis ist eine so seltene Eigenschaft bei Anfängern, daß sie allein genügt, um dergleichen Produkte zu empfehlen. Mme. d'Alheim wird nie nach der Schablone arbeiten, sie vertraut ihrer eigenen Inspiration, die sie namentlich bei der Behandlung der Accessorien gut bedient. So z. B. zeichnet sich auf dem Bilde des Fräulein Breton das Kleid durch eine Faltenlegung aus, die sofort die kundige Hand einer eleganten geschmackvollen Frau verräth. Anläßlich dieses Porträts hatte ich Gelegenheit, einer kleinen interessanten Erörterung wegen der Wahl eines Pseudonyms beizuwohnen. Wie sollte das Werk unterzeichnet werden? d'Alheim war ganz dafür, daß seine Frau natürlich als Madame d'Alheim signire. Dagegen lebhafte Opposition der Künstlerin; sie fürchtete die böse Kritik. Wenn man dich kränken will, sagte sie zu ihrem Gatten, so wird man absichtlich von mir sehr viel Schlechtes — oder sehr viel Gutes sagen, in beiden Fällen wäre es unangenehm für dich. Die Lobeserhebungen könnten als absichtlich gelten, um mich dir gegenüber hervorzuheben, und die gegen Madame d'Alheim gerichteten Nadelstiche müßten von Herrn d'Alheim, dem Gatten, empfunden werden. Ich bleibe bei meinem früheren Pseudonym „Jacques Revers". Der Poet Arène und meine Wenigkeit bekämpften auch diese Absicht. Warum ein männliches Pseudonym bei einer Porträtmalerin, die mit ihren „Kunden" persönlich verkehren muß? — Ein Vorschlag, der endlich alle Stimmen vereinigte, und dem auch die dabei zumeist Interessirte beipflichtete, ging dahin, das Bild mit dem Mädchennamen der Künstlerin zu kontrasigniren. Puschkin — der Name hat einen vorzüglichen Klang in Frankreich und bei den Gerüchten über die französisch-russische Allianz . . . Aber was für einen Vornamen? Keinen männlichen aus den oben angeführten Gründen — der natürliche der Künstlerin Alexandrine war zu reichhaltig bei dem Geschlechtsnamen — Alexandrine Puschkin, das konnte schwerlich angehen. — So wurde denn beschlossen, den Gattennamen Jean verweiblicht und in Jeanne verwandelt. — Jeanne Puschkin, das klingt und läßt sich mit Lob wieder sagen! Die Taufe wurde mit einem Gläschen alten Gin, das wir auf die Karrière der neuen Porträtmalerin leerten, bekräftigt. Am nächsten Tage verließ ich mit den angenehmsten Erinnerungen das liebliche gastliche Künstlerhaus unter den lachenden Orangenbäumen.

Januar 1876. **Paul d'Abrest.**

Korrespondenz.

Bremen, im Februar 1876.

Bekanntlich hat unsere Stadt in Steinhäuser und Kropp ihre heimischen Bildhauer, die sich in ihrer Richtung und Anlage in auffallender Weise ergänzen. Während der Erstere vor Allem Meister in der Darstellung zarter Anmuth, lieblicher Jugend und edler Weiblichkeit ist, liegt die Stärke des Anderen in charakteristischem Ausdruck kraftvoller Männlichkeit, namentlich aber im Porträt. Steinhäuser lebt abwechselnd in Karlsruhe als Professor der dortigen Kunstschule und in Rom, der langjährigen Stätte seines Schaffens. Die Vaterstadt sieht ihn selten; durch eine ansehnliche Reihe seiner Werke wird sie aber geschmückt. Vier davon besitzt die Stadtgemeinde als öffentliche Denkmale; in den schönen Wallanlagen die Statue des Bremischen Astronomen Olbers und eine kolossale Marmorvase, deren Relief den hier üblichen Umzug der alljährlich zum Besten eines Waisenhauses verlooften sogenannten Klosterochsen darstellt. Dann die Statue des Bürgermeisters Smidt im großen Rathhaussaale, und vor der Ansgariuskirche eine Gruppe: „Der heilige Ansgar einem Sklaven das Joch abnehmend.“ Sechs Marmorwerke allein hat der Kunstverein in seiner Halle aufgestellt: einen jugendlichen David-Schleuderer, eine Deborah, seinen Violinspieler, seine Mignon, eine die Büchse öffnende Pandora und endlich eins seiner besten Werke, eine liebliche gefesselte Psyche, die namentlich durch den rührenden Ausdruck kindlich zarter Unschuld wirkt. — Ferner hat die Stephanikirche von seiner Hand einen marmornen Prachtaltar mit einer Grablegung in Relief und reichem Mosaikschmuck nach Art der sogenannten Kosmatenarbeit; mehrere Grabdenkmale von ihm schmücken unsere Friedhöfe, und endlich befindet sich eine Anzahl seiner Marmorwerke, wie z. B. seine Gruppen Hero und Leander (eine Wiederholung von der zu Potsdam), Charitas und Genovefa mit dem kleinen Schmerzenreich und der Hindin, eine Madonna mit dem Kinde und das liebliche Mädchen, das dem Sausen eines an's Ohr gehaltenen Muschelhorns lauscht, bei Privatbesitzern.

Wie schon bemerkt, durchaus verschieden von Steinhäuser ist die Art und Richtung unseres Kropp, der seine Werkstatt bei uns aufgeschlagen hat und dessen ganzes kräftiges, volksthümliches Wesen mich immer an die alten, handfesten und wackeren Nürnberger Meister, an einen Adam Krafft, Peter Vischer, Labewolf u. s. w. erinnert, gleich denen er nicht verschmäht, neben seinen Büsten, Statuen und Reliefs mit gleicher Bereitwilligkeit auch Untergeordnetem seine Kraft und sein Talent zu widmen, falls es bei ihm bestellt wird. Das Wappenschild, das Bauornament, das Säulenkapitäl und die einfache Konsole — nichts ist ihm zu niedrig und gering, aber sein Streben und sein Stolz ist es wieder, daß zugleich jedes dieser Stücke einen gesunden und stilvollen Charakter und Ausdruck architektonischen Lebens zeige, und so sich würdig beweise, einer wirklichen Künstlerwerkstatt zu entstammen. Wie aber auch sonst aus schlichtem Sandstein weitaus seine besten Werke bestehen, ist schon öfters in diesen Blättern behandelt worden, und noch einmal sei es gesagt, daß seine würdigen Gestalten des Petrus und Lukas an der Façade des Künstlervereinshauses, und vor Allem seine lebens- und charaktervollen Volkstypen des Landmanns, Bergmanns, Seemanns, Fischers und Maschinenbauers (dieser bereits in der Zeitschrift abgebildet) an der neuen Börse die tüchtigsten und herzerfreuendsten Werke sind, die man sehen kann, und gegen deren künstlerischen Werth seine kolossale marmorne Statue der Brema im Innern der Börse entschieden zurückstehen muß.

In letzter Zeit sind wieder drei echte Charakterfiguren aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Ein wackerer und wohlhabender Schuhmachermeister unserer Stadt, Rosemeyer ist sein Name, hatte nämlich den gesunden Gedanken, die Stirnseite seines neugebauten stattlichen Wohnhauses mit drei lebensgroßen Standbildern berühmter Schuhmacher zu schmücken. Er konnte sich dafür so leicht an keinen besseren wenden als an Meister Kropp. Daß der heilige Crispin, der Schutzpatron der edlen Schuhmacherzunft, nicht dabei fehlen durfte, war natürlich. Als eine edle apostelartige Gestalt ist er gebildet, in lang herabfließendem Gewande von trefflichem Faltenwurf, im Begriff, einem Armen zum Schuhwerk ein Stück Leder zu zerschneiden; für den bildenden Künstler eben keine begeisternde Aufgabe. Ungleich interessanter dagegen war diese bei der zweiten Figur, die den tapfern Altgesellen Hans von Sagan darstellt, welcher 1370 in der großen Entscheidungsschlacht des deutschen Ordens gegen die heidnischen Lithauer zu Rudau bei Königsberg, schon selbst schwer verwundet, durch sein kühnes Vorgehen, in der Hand die Fahne, den schon fast verlorenen Kampf plötzlich zu einem siegreichen machte, wofür er dann mit Ehren überhäuft ward. Kaiser Karl IV. erhob ihn gar in den Adelstand und gestattete der Schuhmacherzunft das Recht, fortan den kaiserlichen Adler in ihrer Fahne zu führen. Einfach und ruhig steht der muthige Gesell da mit seinem hölzernen Beine, auch einem Denkzeichen jener Schlacht, während er die siegreiche Fahne mit der Rechten umfaßt hält, und, die Linke auf die Hüfte gestützt, schaut er uns mit gutem, treuherzigem Ausdruck im jugendlichen Antlitz fest, mannhaft und muthig entgegen. Schade nur ist, daß sein Kostüm, ein förmlicher Waffenrock mit einer Art von Blouse darüber, einen gar zu modernen Eindruck macht. In der dritten Figur dagegen, die na-

türlich nur den berühmtesten aller Schuhmacher darstellen durfte, unseren alten wackeren Hans Sachs, haben wir wieder eine so lebendige geistvolle Charaktergestalt, wie nur je eine aus der Werkstatt des trefflichen Künstlers hervorgegangen ist, und eine wahre Freude ist es, anzusehen, wie der alte lustige Schwäntemacher dasteht, das schelmisch sinnende, fein modellirte Antlitz ein wenig gesenkt, als ob sein Stift gerade einen Hauptnarrenschwank auf die Blätter des Buches schreiben soll, das mit der linken Hand gehalten auf dem Oberschenkel des linken Beines ruht, dessen Fuß er auf den Schusterbock gesetzt hat. Daß er das lederne Schurzfell der Werkstatt und zugleich die faltige Schaube der öffentlichen Versammlung trägt, dürfte allerdings kaum vereinbar sein. Trotz der trefflichen Linien und Falten die sie bildet, hätten wir letztere doch gern vermißt und den alten braven Schuhmacher und Poeten echt und unverhüllt vor uns gesehen.

Sei's aber, wie's sei, freuen wir uns von Herzen dieser drei tüchtigen Werke und freuen wir uns vor Allem über den wahren und gesunden Kunstsinn des Auftraggebers, der so manchen der reichen Handelsherren seiner Vaterstadt dadurch wahrhaft beschämt.

Vier andere historische Charaktergestalten unseres Künstlers schmücken, freilich in eigenthümlicher Zusammenstellung, die Stirnseite des neuerbauten sogenannten Rutenhofes, eines am Domhof liegenden, auch im Innern durch einen historischen Fries von der Hand Arthur Fitger's geschmückten Gebäudes zu gemeinnützigen Zwecken. Sie stellen Gutenberg, Luther, Leibnitz und Lessing dar, und mag über diese in einem der nächsten Berichte geredet werden. Ueberdies ist ihre Art mehr eine dekorative als eine durchgebildet künstlerische.

Das bedeutendste monumentale Bildwerk, das unsere Stadt im vorigen Jahre errichtete, ist unbedingt sein bronzenes Kriegerdenkmal von der Hand Keil's aus Berlin, der uns damit ein ebenso erfreuliches wie echt volksthümliches Werk geschenkt hat. Es ist, Gott sei Dank, keine trauernde Brema, keine Germania oder Viktoria oder wie die allegorischen Schattengestalten sonst heißen mögen, geworden, sondern auf der gewölbten Kuppe eines mäßig großen, aber kräftig profilirten Granitcylinders, dessen Basis die Namen unserer Gefallenen schmücken, dessen Mitte ein figurenreicher bronzener Fries umzieht, den großen Tag von Sedan vorführend, erblickt man einen jungen Krieger in strammem Waffenrock, in der Rechten das blanke Schwert, in hocherhobener Linken die flatternde Fahne, das helmbedeckte Haupt nach oben gerichtet, das jugendliche Antlitz mit einem Ausdruck von Dankgefühl und hoher Siegesfreude, leicht und sicher vorwärts strebend über den französischen Feldadler, der zerbrochen am Felsblock liegt, den eben sein Fuß betritt. Fast von allen Seiten sind die Linien der Figur edel, schön bewegt und harmonisch, und nur das Fahnentuch sähen wir lieber mehr zusammengenommen, da es so in der Plastik nothwendig zu schwer wirken muß.

Ein Werk von bedeutender Kunsthöhe ist der etwa drei Fuß hohe Bronzefries, der den ganzen Cylinder umzieht, welcher in künstlerischer Idealisirung räumlich getrennte Momente des großen Siegestages klar und schön zu einem Ganzen zusammenfaßt.

Wir sehen den Kaiser hoch zu Roß, wie er eben den Adjutanten empfängt, der ihm zu Füße und entblößten Hauptes den Brief mit der Uebergabe Napoleon's überreicht. Neben ihm hält sein ritterlicher Sohn, der Kronprinz, in der Feldmütze, hinter ihm halten zu Pferde einige Generale, namentlich Moltke und Bismarck in lebendigster und treuester Auffassung, während man hinter dem Boten der Unterwerfung gefangene Franzosen und einen deutschen Krieger erblickt, der triumphirend einen erbeuteten Adler schwingt. Nicht vergessen ist eine Scene mit der liebevollen Pflege der Verwundeten, der sich im Rücken des Denkmals eine heftig bewegte Kampfscene anreiht.

Einfache Behandlung, klare Anordnung, schlagende Charakteristik und endlich eine lebenerfüllte Bewegung: darin beruhen in erster Linie die hohen Vorzüge dieses trefflichen Werkes, welches jedenfalls zu den erquicklichsten und vor Allem zu den volksthümlichsten gehört, die unser großer ruhmvoller Kampf erstehen ließ. — Möge man schließlich aus allem diesem abnehmen, daß unsere Stadt in Betreff ihres Reichthums an Skulpturwerken von wenigen deutschen Städten gleicher Größe erreicht oder gar übertroffen wird!

Leipzig, März 1876.

—r. Im Laufe des vorigen Jahres hat das Leipziger Museum auf's Neue verschiedene werthvolle Bereicherungen erfahren, über die hier ein kurzer Bericht gestattet sei. Zuvörderst ist der beträchtlichen Vermehrung zu gedenken, die Herr Dr. C. Lampe der von ihm 1860 gestifteten, im oberen Stockwerk des Museums in neun Kabineten aufgestellten Kunstblättersammlung zu Theil werden ließ. Ihre Anlage beruht auf einem sehr glücklichen Gedanken; in systematischer Anordnung bietet dieselbe in mehr als 1700 Blättern, Kupferstichen, Holzschnitten, Photographien, Farbendrucken ꝛc., eine Uebersicht des geschichtlichen Entwickelungsganges der gesammten Malerei, vom klassischen Alterthum bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Beispiele für jede Epoche und Schule sind mit feinem Kunstverständniß ausgewählt, und zugleich ist in den Reproduktionen auch über die verschiedenen Arten der vervielfältigenden Kunst und ihre allmähliche Ausbildung eine ziemlich vollständige Uebersicht geboten. Die Bereicherung der Sammlung bezog sich vornehmlich auf die Gebiete der nieder=

ländischen und italienischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, die beide gegenwärtig in einer Reihe vorzüglicher Photographien von Fierlants, Braun, Alinari und Laurent sehr reich vertreten sind. Der von Herrn Dr. Lampe verfaßte Katalog der Sammlung, der zugleich einen Abriß der Geschichte der Malerei enthält, ist vor Kurzem in zweiter, wesentlich umgearbeiteter Auflage erschienen, für welche die Resultate der modernen Kunstforschung in umsichtiger Weise benutzt wurden.

Den übrigen Sammlungen des Museums flossen zunächst durch verschiedene Vermächtnisse bedeutende Bereicherungen zu. Aus dem Nachlaß des Herrn Dr. Härtel erhielt das Museum zwei altitalienische Temperabilder: eine Anbetung der Hirten, in der Art des Dom. Ghirlandajo (von Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. M. III. 260 dem Mainardi zugeschrieben), Rundbild mit Figuren von halber Lebensgröße, bezeichnet mit der Jahreszahl MCCCLXXXXII, und ein angeblich von S. Botticelli herrührendes Bildchen, die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, sowie eine kleine Marmorgruppe, Madonna mit dem Kinde, die der Pisaner Bildhauerschule des 14. Jahrhunderts anzugehören scheint; außerdem zwei große Aquarellbilder (Aesop, seine Fabeln erzählend, und die Vision des Ezechiel) und vier Zeichnungen (Die Vertreibung aus dem Paradiese, Homer unter den Griechen und Apoll unter den Hirten von Bonaventura Genelli. Aus dem Nachlaß des Herrn Dr. Heinrich Brockhaus: zwei vorzügliche Werke der modernen Landschaftsmalerei, „Gegend im Eifelgebirge" von C. F. Lessing, ein überaus stimmungsvolles, mit großer Feinheit durchgeführtes Gemälde aus der früheren Zeit des Künstlers, und eine schöne Landschaft von Rottmann, „See Kopais".

Der Leipziger Kunstverein, der dem Museum einen großen Theil seiner Einkünfte zuwendet, erwarb für dasselbe in letzter Zeit ein vorzügliches, durch seltene Feinheit des Farbentons ausgezeichnetes Gemälde von Andreas Achenbach, „Westfälische Mühle", während auf Antrag des Vereinsdirektoriums vom Rathe der Stadt aus Legatengeldern eine der letzten Arbeiten Defregger's angekauft wurde, das anmuthige, durch seine Ausstellung in München bereits bekannte Genrebild „Tischgebet", von dem in nächster Zeit, wie wir hören, eine photographische Reproduktion in der artistischen Anstalt von Franz Hanfstängl und ein Kupferstich von Walde in München erscheinen sollen.

Endlich erhielt auch die Sammlung der Gypsabgüsse, welche ausschließlich Werke des Mittelalters, der Renaissance und moderner Meister umfaßt, bemerkenswerthen Zuwachs. Herr Prof. Melchior zur Straßen, der seit Anfang vorigen Jahres an der hiesigen Kunstakademie und Kunstgewerbeschule thätig ist, machte dem Museum das Gypsmodell seiner „Caritas" zum Geschenk, einer schön komponirten Statuengruppe, die auf der Pariser Ausstellung vom Jahre 1867 große Anerkennung fand und von ihm später für den Cölner Banquier Herrn S. Oppenheim in Marmor ausgeführt wurde. Der Kunstverein erwarb für die letztgenannte Sammlung des Museums ein Werk des jungen Bildhauers Arthur Volkmann, für welches derselbe bei der vorjährigen akademischen Konkurrenz in Dresden den ersten Preis und das damit verbundene Reisestipendium erhielt: das Gypsmodell einer lebensgroßen, einen „Germanen auf der Jagd" darstellende Figur, einer jugendlich frischen, elastisch bewegten, in den gewählten Formen lebensvoll durchgebildeten Gestalt, die Arbeit eines Talentes, das zu den besten Hoffnungen berechtigt. Andere Erwerbungen, der Ankauf der Abgüsse der Skulpturen an der goldenen Pforte zu Freiberg und der Madonna zu Brügge, sind vom Verein bereits beschlossen und sollen demnächst bewerkstelligt werden.

Nekrologe.

Josef von Führich ist am 13. d. M. 76 Jahre alt, nach kurzer Krankheit in Wien gestorben.

Kunstvereine.

|| Oesterreichischer **Kunstverein.** Das Wunderbild „Christus Antlitz auf dem Schweißtuche der heil. Veronika" von Gabriel Max macht in Wien nicht minderes Aufsehen als in London, in der French Gallery, ein ganzes Jahr hindurch. Prozessionen von Kunstglaubigen ziehen nach der dunkeldrapirten „Kapelle" und bewundern das Kunstwerk und zugleich das Kunststück — denn das Max'sche Bild ist Beides. Ein Stück uralter Leinwand, ähnlich dem Byssus, in welchen wir die ägyptischen Mumien eingewickelt finden, ist mit derben Nägeln an eine dunkle Wand befestigt und in Mitten derselben sehen wir das Bildniß Christi, fast farblos, aber dennoch plastisch und klar modellirt aus dem rauhen Grunde hervortreten. Es ist ein wunderbar edler Kopf; wohl nicht ein christlicher Zeus, der allem Menschlichen entrückt ist — aber der weise, tiefsinnige Jude, der die neue, nachmals weltbeherrschende Religion gegründet hat. Unter der hohen und breiten Stirn ruhen in mildem Dunkel die vollen, großen Augen; der Tod hat die Lider geschlossen; in edlen Formen verfließen die bleichen Wangen in den dunklen Bart. Die Nase ist schmal und lang, der Mund sanft geschnitten; Wehmuth, Liebe und Schmerz sprechen aus seinen Linien. Das in losen Partien weit herabwallende Haar ist von der Dornenkrone durchflochten, deren Stachel dem Haupte tiefe Wunden schlugen. Der Seelenmaler Max hat mit diesem Kopfe ein wahres Meisterstück geliefert. In diesen Zügen ist keine Spur von dem gewohnten Realismus und doch ist der Typus so fein individualisirt, der Ausdruck bei aller Erhabenheit der Erscheinung so rein menschlich, daß wir gerade durch Letzteres zur Bewunderung hingezogen werden. Es mag sein, daß dieses Antlitz auf dem monotonen Grunde ohne alles Beiwerk, eben in seiner Isolirtheit um so mächtiger auf uns wirkt, daß auch das günstige Arrangement — das Bild hängt allein im Saale und der Beschauer steht fast ganz im Dunkeln — zur Erhöhung des Effektes viel beiträgt; doch auch abgesehen davon gehört das Bild zu dem Edelsten und Schönsten, was Max bisher geschaffen. So viel vom Kunstwerk — und nun zum Kunststück! Betrachten wir das Antlitz des Erlösers in der Nähe, so finden wir die Augen geschlossen; es ist das Bild des entseelten Heilandes, in dessen Zügen wir noch Schmerz und Duldung lesen. Treten wir aber zurück und schauen es von fern an, da geschieht das Wunder: in den dunkeln Augenhöhlen

haben sich plötzlich die Lider gehoben, das Auge blickt uns offen an und verleiht den Zügen ein ganz wunderbares Traumleben. War es die ursprüngliche Absicht oder ist diese seltsame Idee dem Künstler während des Schaffens zufällig in den Pinsel gekommen? — wer das Bild gesehen, muß zugeben, daß das Kunststück gelungen ist. Max hat direktes Oberlicht angenommen; dadurch sind die Augen von den Brauen an tief beschattet, und wird insbesondere der Rand der unteren Lider an dem sogenannten Thränensack scharf von der Wange getrennt. In dem Schatten dieser Furche ruhen die Wimpern der aneinander gepreßten Lider — wahrnehmbar in der Nähe, unkenntlich aus der Ferne. Von dem Bogen des Stirnbeins, an welchem sich die Brauen hinziehen, fällt nun auf die konvexe Fläche des oberen Augendeckels ein kreisrunder Schlagschatten, der allerdings etwas unmotivirt ist, doch immerhin vorkommen und hier auch als Leichenfarbe angenommen werden kann; in der Ferne wirkt aber dieser Schatten als die Pupille des geöffneten Auges und als unterer Augenrand gilt für die Distanz der geschwellte Rand des oberen Augenlides. So einfach der ganze Kniff erscheint, so muß er denn doch mit unendlich feinem Raffinement gegeben sein, wenn bei dem einen für den anderen Fall keine Störung im Ausdrucke eintreten soll. Max hat die Absicht in gelungenster Weise maskirt. Wünschen wir dem Bilde Glück auf die Reise! Vor einem Jahrhundert hätte sich wohl als Mirakelbild eine Stadt damit gründen lassen — heute füllt es blos die Kassen der Kunstvereine und den Beutel des glücklichen Besitzers. Was noch alles von Max weiter ausgestellt ist, haben wir im letzten Berichte erwähnt und ist zum Theil auch schon von früher her bekannt. Sein liebliches Adagio hat sich auch wieder eingefunden; es bleibt denn doch noch die Perle von allen. — Ueber die „Porträts der englischen Königsfamilie" von H. v. Angeli ist mehr Lärm geschlagen worden, als sie verdienen. Mit photographischer Treue virtuos hingeschrieben, sind die Bilder nicht besser und nicht schlechter, als andere bürgerliche Porträts, deren wir jahraus jahrein genug zu Gesichte bekommen; aber besser waren die Bilder Angeli's, bevor sein Pinsel in der Hofwelt zum „fa presto" verurtheilt wurde. Ein weibliches Porträt von Makart, eine Studie, im vollen Pomp seiner Farbe und mit all' den Mitteln, über die der Künstler verfügt, gemalt, schlägt die Bilder seiner Umgebung auf zehn Schritte. Ein kleiner Defregger, „Knaben, einen Vogel fütternd" ist etwas flüchtig behandelt. Sonst wären nur noch zu erwähnen: Spitzweg's „Schaarwache", A. Schäffer's „Föhrenwäldchen" und Brückner's „Gewitter im Hochgebirge".

Konkurrenzen.

Grillparzer-Denkmal in Wien. Das Komité für das in Wien zu errichtende Denkmal Franz Grillparzer's veröffentlicht soeben das Konkursprogramm, dem wir Folgendes entnehmen: Zur Verfertigung von Modellskizzen zum Grillparzer-Denkmal werden sämmtliche in Oesterreich-Ungarn geborene oder daselbst ansässige Künstler zur Konkurrenz eingeladen. Als Aufstellungsort für dieses Denkmal ist mit Genehmigung des Kaisers der Volksgarten nächst der Burg bestimmt. Es ist ganz dem Ermessen des Künstlers freigegeben, Grillparzer stehend oder sitzend, mit oder ohne allegorische Figuren oder Reliefs darzustellen, oder auch blos als Büste, von allegorischen Figuren umgeben, ohne oder mit einem architektonischen Ueberbau. Auch können entweder Marmor oder Bronce, oder beide Stoffe zugleich in Verwendung kommen. Nur ist Rücksicht zu nehmen, daß die Herstellungskosten die Summe von 70,000 fl. Oe. W. nicht übersteigen dürfen. Die eingesandten Modelle müssen mindestens in 1/4 der natürlichen Größe ausgeführt sein, und wenn ein architektonischer Ueberbau projektirt ist, muß womöglich eine in Farben ausgeführte Skizze desselben beigegeben werden. Jedes Modell ist mit einer Devise zu versehen und diese Devise auch auf ein versiegeltes Kouvert zu setzen, in welches ein Blatt mit dem Namen und dem Wohnorte des Künstlers eingeschlossen ist. Der Termin für die Ablieferung der Entwürfe ist der 15. Januar 1877; dieselben sind an die Adresse des österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien einzusenden. Die Jury tritt am 15. Februar 1877 zusammen und wählt unter den eingesendeten Entwürfen drei ihr als die vorzüglichst erscheinenden aus. Jeder dieser drei Entwürfe wird mit 1000 fl. Oe. W. honorirt. Die Jury für die Beurtheilung der Entwürfe wird bestehen aus drei Mitgliedern, welche das Gesammt-Komité für das Grillparzer-Denkmal aus seiner Mitte wählt; drei Mitgliedern, welche das Professoren-Kollegium der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien aus seiner Mitte wählt; drei Mitgliedern, von der Wiener Künstler-Genossenschaft gewählt, endlich aus den beiden Hofarchitekten Gottfried Semper und Freiherr v. Hasenauer. Die Entwürfe werden vor ihrer Beurtheilung vier Wochen lang im Museum öffentlich ausgestellt und eine gleiche Frist nach der Prämiirung durch die Jury dem Publikum zugänglich bleiben. Das Komité für das Grillparzer-Denkmal behält sich vor, nach freiem Ermessen mit einem der Künstler, welcher einen von der Jury gekrönten Entwurf geliefert, in Verbindung zu treten und ihm (in welchem Falle das Honorar von 1000 fl. für sein Modell entfällt) die Ausführung des Monumentes entweder treu nach der Skizze oder mit vereinbarten Umänderungen zu übertragen. Sollte keines der drei prämiirten Modelle dem Komité als zur Ausführung geeignet erscheinen, so behält es sich vor, entweder einen neuen allgemeinen oder beschränkten Konkurs auszuschreiben, oder einen von ihm gewählten Künstler mit der Anfertigung eines neuen Modells zu betrauen. Etwaige nähere Auskünfte werden von dem Reichsrath-Abgeordneten Herrn Nikolaus Dumba, Wien, Parkring 4, ertheilt.

Vom Kunstmarkt.

Wiener Kupferstichauktion. Wir wollen nicht versäumen, die Kunstfreunde auf die am nächsten Montag beginnende Versteigerung der werthvollen Kupferstichsammlung des Direktors J. W. Kaiser in Amsterdam, welche durch Herrn C. J. Wawra in Wien geleitet wird, und worüber der Inseratentheil bereits das Nähere brachte, noch besonders aufmerksam zu machen.

Die Auktion Lippmann, welche am 15. d. M. im Hotel Drouot zu Paris stattfand, hat einen der Erwartung entsprechenden glänzenden Verlauf genommen. Der Gesammterlös beziffert sich auf etwa eine halbe Million Franken. Das den Lesern aus W. Unger's Radirung bekannte männliche Porträt von Rembrandt ging auf ungefähr 17000 Fr. Näheres in einer der folgenden Nummern.

Das Museum Minutoli, über welches wir im Mai vorigen Jahres zuletzt berichtet haben, schreitet jetzt seiner völligen Auflösung schnell entgegen. Wie bekannt, hatte der traurige Bauzustand der Lokale bereits im vergangenen Jahre zur Veräußerung eines großen Theiles der kunstgewerblichen Abtheilungen geführt. Bis jetzt konnten wenigstens noch die Bildersäle, das Antiquarium und die Lokale für die Skulpturen erhalten und ihr Inhalt vor übereilter Zersplitterung bewahrt bleiben. Der neuerdings auch diese Räumlichkeiten berührende Verfall, welcher Bauausführungen schon in den nächsten Monaten unerläßlich macht, nöthigt indessen gegenwärtig leider auch zur Räumung dieser Abtheilungen. Betroffen von derselben werden die gesammte kostbare Sammlung älterer Original-Oelgemälde mit werthvollen Miniaturen, die antiken geschnittenen Steine und Skulpturwerke in Marmor, Terrakotta, Holz, Kork, Elfenbein, die Gobelins mit anderen Textilarbeiten, die berühmte Glas- und die kleine, aber gewählte Majoliken-Sammlung, Werke der Ofentöpferei sowie die bedeutende Sammlung alter Originalformen und verschiedenes Andere aus dem Gebiete des Kunstgewerbes. Dieses hat den Besitzer zur baldigen Veräußerung auch der bezeichneten letzten Theile seines Museums bestimmt, welche aus Anlaß der nahe bevorstehenden unabwendbaren Räumung der Lokale nunmehr erfolgen soll.

Korrespondenz der Redaktion.

J. R. Wien 138: Wir können auf anonyme Zuschriften keine Antwort geben.

Inserate.

An Beiträgen für die **Schnaase-Büste** gingen ferner ein:

Von den Herren Prof. Linker in Prag 5 fl. und Prof. Pangerl ebenda 3 fl. ö. W., Summa 8 fl. = **14 M. 10 Pf.**

Summe der bisher.
Quittungen . . 3660 „ 30 „
Gesammtsumme . 3674 M. 40 Pf.

E. A. Seemann.

Hierzu eine Beilage von Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

31. März

Nr. 25.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kopien venezianischer Meisterwerke in der Schack'schen Galerie zu München.

(Schluß.)

Längst schon wartete ich darauf, daß ein französischer Maler mit der Kopie des prachtvollen Bellini in S. Zaccaria fertig werde. Bereits über ein Jahr hielt er sich in der verschlossenen Kapelle auf und hatte noch sehr viel zu thun. Dies war die Ursache der verschiedenen kleineren Kopien in der Akademie. Endlich nach 1 1/2 Jahren hatte der Franzose seine Kopie beendet. Ich fand das Bild des Bellini aus dem Altare genommen, vorn in der Seitenkapelle der Kirche, und begann diese meine bedeutendste Arbeit in Venedig im Januar 1874; nach sechs Monaten war sie beendet. Das Original ist 18' hoch, die Kopie in gleicher Größe, und circa 7' breit.

Es ist das schönste und zugleich das größte Bild des Giovanni Bellini. Unter einer Mosaikkuppel in einer mit giallo antico ausgekleideten Nische mit weißen Marmorpilastern sitzt die Madonna auf reichverziertem weißem Marmorthrone mit Rückwand, zu welchem Stufen von rothem Marmor hinanführen. Die Kapitäle der Pilaster sind vergoldet, das Mosaik Gold mit Ornamenten. Sie hält das reizende Kind stehend auf dem Schooße. Es macht die Bewegung des Segnens. Links vom Beschauer stehen S. Pietro und Sta. Caterina, rechts S. Girolamo und Sta. Lucia. Auf den Thronstufen sitzt ein kleiner, die Violine spielender Engel, von der Größe eines neunjährigen Knaben. Die Madonna hat ein kräftig rothes Gewand mit wundervoll blauem Mantel, der grünen Umschlag resp. Futter zeigt. Der Schleier ist von blühendem Weiß mit Goldstickerei am Rande. S. Pietro hat ein bleichblaues Untergewand, mit hellen, fast grünen Lichtern. Das Uebergewand ist weißgelb. Sta. Caterina ist dunkelroth gekleidet, mit grünem Mantel, Sta. Lucia bleichgrünlichblau mit Goldstickerei, ein blonder Profilkopf mit Perlen um den Hals und dunkelkupferfarbenem Mantel. S. Girolamo ist ganz in tiefes Roth gekleidet, ein äußerst würdiger Alter mit langem grauem Barte, der auf den weißen Hermelinkragen herabfällt. Ueber den Kopf hat er die rothe Kapuze gezogen und liest in einem großen Buche. Er trägt feine weiße lederne Handschuhe. Das Engelchen oder vielmehr das die Geige spielende Kind hat rothblondes, einfach gescheiteltes Haar und blaue Augen; grün ist das Untergewand, und orangegelb, unendlich mild mit röthlichen Schatten der Mantel. Der Fußboden rother und grauer Marmor. Rechts und links von der großen Nische ist etwas Luft zu sehen, Bäume und ferne, mit Schnee bedeckte Berge. Die jetzige Beschaffenheit des Bildes ist befriedigend, weder Löcher noch Wachstropfen sind vorhanden. Der Franzose erlaubte sich eine große Stelle zu firnissen und bekam einen Prozeß von Seiten der Akademie. Ein Stück des Ornaments an dem Pilasterrelief links im Bilde scheint er übermalt zu haben. Der von ihm aufgestrichene Firniß hat bis jetzt keinen Schaden verursacht. Die Kapelle, in welcher ich das Bild vorfand, liegt nach Süden. Also mußte auch hier wieder die Sonne durch Oelpapier abgehalten werden, wodurch ein Uebel mit einem andern vertauscht wird. Es entsteht immer gelbliches Licht. Die Schwierigkeit bei der Arbeit bestand besonders darin, daß ich der rechten Seite des Bildes, behindert durch die Raumver-

hältnisse der Kapelle, nie nahe kommen konnte, noch weniger der Mitte des Bildes. Das Original, von bezaubernder Durchführung, hat Bellini in seinem 79. Lebensjahre gemalt im Jahre 1505. Wie mußte ich die leichte sichere Hand dieses wunderbaren Greises anstaunen, der die Ornamente so schön und schwungvoll mit seinem Pinsel hinmalte! Noch fünf Jahre später hat er das herrliche Bild in S. Giovanni Crisostomo gemalt, welches technisch vielleicht noch vollkommener ist. Wenn ich bei dem von mir kopirten Bilde in S. Zaccaria von der herrlichen milden Glut der Farbe gar nicht sprechen will, so bleibt selbst die Höhe der Auffassung, die Macht der Charaktere so bedeutend, daß das Bild in keinerlei Weise dem Schönsten, was Florenz und Rom hervorgebracht, nachsteht. Die Photographie des ganzen Bildes sowie der Details, die sich bei Ponti finden, sind nach meiner Kopie.

Mein Aufenthalt in Venedig ging seinem Ende entgegen, doch sollte vorher noch das große Altarbild des Paolo Veronese in Sta. Caterina kopirt werden. Ich begann es nach Absendung des Bellini im Juli 1874 zu kopiren. Auch hier beständig Sonne. Die Kirche hat nur eine lange Reihe Fenster auf einer Seite. Diese gehen alle nach Süden. Also auch hier Zukleben der Fenster und unaufhörliche Reflexe. Nach halber Beendigung des Bildes ein Kirchenfest, folglich Zurückbringen des großen Bildes auf den Altar und Fertigmachen in der dunkeln Hauptkapelle der Kirche, für welche das Bild gemalt ist. In Rücksichtnahme auf diesen schlechten Aufstellungsort hat Paolo Veronese dies Bild sehr dekorativ gemalt. Es gehört innerhalb der gegebenen dekorativen Behandlung zu dem Schönsten, was der große Maler hervorgebracht. Ja, es ist vielleicht sein reichstes, in der Farbe glückseligstes, berauschendstes Bild. Die Madonna sitzt auf einem auf Stufen befindlichen Marmorthrone, im Profil gesehen. Das Kind liegt quer über ihrem Schooße und steckt der auf den Thronstufen knieenden Sta. Caterina den mysteriösen Ring an den Finger. Sta. Caterina in hellblauem reichem Damaste mit etwas Gold läßt sich den goldnen Mantel von einem prächtigen jugendlichen Engel tragen. Hinter ihr ein zweiter, anbetend, die Arme ausbreitend; ein dritter geleitet ihren Arm zum Kinde, als ob sie selbst kaum den Muth hätte, sich mit dem Finger zu nähern. Sie strahlt in Krone und Perlen, noch mehr in jugendlicher Schönheit und Ueppigkeit. Ganz wundervoll quillt das seidene blonde Haar unter dem leichten, wehenden Schleier hervor. Im Ohr leuchtet eine Perle. Eine Schaar von Kinderengeln schauen aus der Glorie dem Vorgange zu. Zwei der schönsten stürzen sich kopfüber herab und bringen der schönen Heiligen die Märtyrerpalme und die Krone. Hinter der Madonna steigen zwei weiße kannelirte Säulen in die blaue Luft, die mit rothen Damastdraperien umwunden sind. Zwischen diesen Säulen schauen neugierige Engel, schöne junge Mädchenköpfe hervor. Weiter unten zwei, welche die Laute spielen. Ganz in der linken Vordergrundecke zwei jugendliche Engel, welche aus ein und demselben Buche singen. Beide sitzen auf einer Bank. Der blonde ist in Weiß und Gold gekleidet; eine ganz wundervolle Gestalt der braune in Roth und Grün. Sie halten gemeinschaftlich das Notenheft. Vor ihnen liegt ein Violoncell am Boden. An den kreisrunden Thronstufen sind reiche Reliefs, und auf ihnen liegt ein zweites Notenheft. Der Jubel des frischen Tones in diesem bezaubernden Bilde ist unbeschreiblich. Wie haben um diese Zeit andere Schulen in Italien gezeichnet! Wie jammervoll haben sie kolorirt! Wie mühten sie sich ab, das Ungeheuerlichste, Abgeschmackteste hervorzubringen, während man in Venedig noch nichts wußte von Manierismus, die Natur unablässig studirte und ewig Schönes schuf.

Meine Kopie ist in Originalgröße, circa 15' hoch und 6 7' breit. Im December war sie beendet. Der gegenwärtige Zustand des Bildes ist folgender: unten etwas Schimmel, an dem Knie der Madonna die blaue Draperie der Madonna roh übermalt mit hellen blauen dicken Pinselstrichen. Alles Uebrige dieser Draperie ist grünlich schmierig lasirt und völlig verdorben mit unverständlich hineingemalten Motiven, wie die Kopie zeigt. Ebenso ist die blaue Luft etwas verdorben, der oben rechts schwebende formlose Kinderengel völlig übermalt und verdorben. Die Wange des schönen, links vorn sitzenden Engels erlitt gleichfalls eine Restauration.

Es folgte schließlich noch die Kopie eines mäßig großen Santo Zago, welchen ich für Tizian halte: Der Engel mit dem jungen Tobias. Während ich am Paolo Veronese malte, interessirte ich mich immer schon für dies in der dunkelsten Ecke der Kirche hängende Bild. Ich konnte bei demselben nur an eine frühe Arbeit Tizian's denken, etwa aus der Zeit des S. Marco im Vorraume der Sakristei der Salute. — Da nun der Tizian in S. Marciale, der denselben Gegenstand repräsentirt wie das Bild in Sta. Caterina, so hoch aufgestellt ist, daß sich ein Kopiren von selbst verbot, so entschloß sich Baron v. Schack, wenn auch ungern, auf jenes Bild zu verzichten und das in Sta. Caterina kopiren zu lassen.

In den Uffizien zu Florenz befindet sich ein kleines Bildchen, eine Madonna, Santo Zago genannt, welches jedoch von keinem Venezianer ist. Genannter Santo Zago war ein Schüler Tizian's. Der etwas alterthümlich streng gezeichnete Engel schreitet ziemlich stürmisch durch eine bergige baumreiche Landschaft, den kleinen, etwas kurzen und dicken Knaben Tobias an der Hand führend. Der Kleine schleppt beschwerlich einen großen Fisch nach sich. Der Engel deutet energisch nach vorwärts mit

prachtvoll gezeichnetem nacktem Arme. Besonders dieser Arm und die deutende Hand sind echt tizianisch. Das flatternde Obergewand ist dunkelrothbraun. Darunter hat er ein blüthenweißes Hemd, welches nur die Waden und die Arme blos läßt; große bauschige Hemdärmel sind aufgestülpt bis zur Schulter. An den Füßen Sandalen. Um den beschatteten, ganz nach abwärts zum Knaben gewandten Kopf flattern rothbraune Locken. Dieser Kopf, von einer gewissen herben jugendlichen Schönheit, sieht so aus wie das, was wir so gerne Giorgione nennen möchten. Weit ausgebreitet sind die mächtigen, etwas heraldisch gezeichneten dunklen Flügel. Die lebensgroße Figur hebt sich von einer goldigen Abendluft ab. Im Hintergrund auf einem Abhange einige Hütten und Bäume. Rechts ein Hain, in welchem ein Schäfer seine Schafe weiden läßt. Der kleine Tobias trägt das für Tizian so bezeichnende rothgelbe Gewand mit braunrothen Streifen und unter demselben ein bis an's Knie reichendes Hemdchen. Sein Ausdruck ist ungemein naiv. Vertrauensvoll blickt er mit stark erhobenem Kopfe, im Profil gesehen, zu seinem Schutzgeist empor. Echt kindlich schleppt er die Beine müde nach und kann kaum dem raschen Schreiten seines göttlichen Begleiters folgen. Das Bild ist weder gestochen noch photographirt und ward bisher wenig beachtet. Es mag 6' hoch sein. Die Kopie ist in gleicher Größe. Leider ist auch diese nicht photographirt. Nach beendeter Arbeit kehrte auch dieses gut restaurirte Bild an seinen früheren dunklen Platz zurück. Es ist auf Holz gemalt und hat den alten Originalrahmen, der auf die Tafel selbst aufgeschraubt ist. Auch hier mußte ich von Neuem beklagen, daß es keine gute Lebensbeschreibung Tizian's giebt. Welche Aufschlüsse über so viele Dinge müßte das unendlich reiche venezianische Archiv gewähren! Aber die Venezianer werden stiefmütterlich behandelt.

Vier Jahre und vier Monate war ich mit diesen 25 Kopien beschäftigt, wozu noch ein kleines Aquarell einer Freske kam. Sechs Monate war ich theils auf Reisen, theils anderweitig beschäftigt. Meine Thätigkeit in Venedig war nun beendet. Den 10. August 1870 war ich dort angelangt, den 1. Juni 1875 verließ ich die wunderbare Stadt, um in Florenz die Madonna des Andrea del Sarto in der Tribuna zu kopiren. Da jedoch dieses Bild nicht herabgenommen wird und in der Tribuna selbst nicht zu kopiren ist, so verzichtete Baron v. Schack mittlerweile auf dieses Bild. So ging ich denn an die Pietà des Fra Bartolommeo, die ich in Originalgröße kopirte. Eine kleinere Madonna des Andrea del Sarto wurde fertig, bis der Fra Bartolommeo frei wurde.

Wenn auch meine Kopierthätigkeit große Anstrengung von Körper- und Geisteskräften bedingte, so rechne ich doch die in Venedig verbrachte Zeit zu der genußreichsten meines Lebens; gerne will ich vergessen, wie mich die sonst so ersehnte und geliebte Sonne mit ihren glühenden Reflexen oft zur Verzweiflung brachte. Hat doch der Blick fast fünf Jahre auf den koloristisch-schönsten Malereien der Welt ruhen dürfen!"

August Wolf.

Korrespondenz.

London, Anfang März 1876.

Eine sehr eigenthümliche und anregende Ausstellung der Sammlung von Gemälden, Zeichnungen und Stichen des englischen Künstlers **William Blake** ist soeben, aber nur für Privatbesuch, in der Galerie des Burlington Fine Art Club eröffnet worden. William Blake wird von Einigen als ein Heiliger, von Anderen als ein Verrückter angesehen, indeß sind die hier ausgestellten Werke, welche alles Andere eher als erschöpfend für des Meisters Genius sind, nicht ganz so voll Heiligkeit wie diejenigen des Fra Angelico und keineswegs so toll wie die Malereien von Anton Wiertz in Brüssel. Blake war ein Mystiker, der an geheimnißvolle Mächte glaubte und sich einbildete, Visionen zu haben. Homer, Dante und Andere kamen nach seiner eigenen Erzählung, um zu den Porträts zu sitzen, die hier ausgestellt sind. Er gehörte zur Klasse der Spiritualisten, ehe man von den modernen Spiritualisten etwas gehört hatte. Sein seelischer Zustand hatte etwas Verwandtes mit Jakob Böhme und Swedenborg, demgemäß ist seine Kunstweise mehr visionär in der Konception als kräftig in der Behandlung. Er war ein Poet in Bezug auf Einbildungskraft, aber kaum ein Maler in Bezug auf künstlerische Dressur. Die hier zum ersten Male zusammengestellten Arbeiten werden höchst wahrscheinlich in London großes Aufsehen erregen. Sobald der Katalog angefertigt und die Ausstellung in Wirklichkeit eröffnet ist, kommen wir darauf zurück.

England hat sprichwörtlich stets Unglück mit seinen öffentlichen **Denkmälern** und Statuen. Vor etwa 20 Jahren bewilligte das Parlament 20,000 £ zur Errichtung eines Monuments für den verstorbenen Herzog von Wellington, und die St. Paulskirche wurde als Platz für dasselbe bestimmt. Mr. **Stevens**, der Künstler, dem die Ausführung übertragen war, starb unglücklicher Weise im vergangenen Jahre und hinterließ das Denkmal unvollendet. Der Entwurf, der mit einer Reiterstatue des Herzogs abschloß, mag etwas von den berühmten Scaliger-Gräbern in Verona beeinflußt worden sein. Es hat nun den Anschein, als ob der Kirchenvorstand sich dagegen verwahren will, ein Pferd, und wäre es auch nur von Bronze, in den geweihten Räumen der Kathedrale zuzulassen. Man sagt, daß der verstorbene Dekan Milman seine Einwilligung zum Eintritt eines Menschen versagt habe, der „auf der Höhe seines eigenen Monu-

mentes in die Kathedrale einritte", und doch wäre es leicht, Präcedenz-Fälle für die Zulassung von Pferden in geweihte Räume beizubringen. Als ein Beispiel dieser Art läßt sich das große monumentale Fresco des englischen Generals Sir John Hawkwood in Sta. Maria del Fiore in Florenz anführen.

Der englischen Regierung ist häufig und nicht mit Unrecht der Vorwurf gemacht worden, daß sie bei Unterstützung der Künste knausert. Die Marine bekommt natürlich den Löwenantheil von den öffentlichen Einkünften, und an den Bau eines einzigen Panzerschiffes wird mehr Geld verthan, als an die Nationalgalerie während eines halben Jahrhunderts. Indessen können die Finanzposten, welche im laufenden Jahre für den Kunstunterricht und die Erhaltung der Museen und öffentlichen Sammlungen ausgeworfen sind, wenn nicht freigebig, so doch wenigstens nicht dürftig genannt werden. Es sind folgende:

Science and Art Department . .	£ 297,673
British Museum	„ 108,947
National Gallery	„ 6,898
National Portrait Gallery	„ 2,000
National Gallery &c.: Scotland .	„ 2,100
National Gallery: Ireland . . .	„ 2,339
Royal Irish Academy	„ 2,481
	£ 422,438

Die Eröffnung der Nebenzimmer der Nationalgalerie ist noch hinausgeschoben. Das stattliche Vermächtniß des verstorbenen Mr. Wynn Ellis hat dem Direktor viel Arbeit und Verantwortlichkeit aufgeladen. Mehr als 400 Gemälde waren der Galerie überwiesen; aber da manche darunter sich als Fälschungen erweisen und andere nur geringen Kunstwerth haben, hat die Prozedur der Auswahl oder der Sonderung des Weizens von der Spreu die letztvergangenen Wochen ganz in Anspruch genommen. Etwa 120 Gemälde sind bis jetzt als ihrem Werthe nach zulässig erachtet worden, zu denen ohne Zweifel noch eine weitere Anzahl hinzukommen wird.

Die Mitglieder der englischen Akademie bringen es, wie bei anderen Nationen, wenn sie zu Ehren und Würden gelangt sind, in Ruhe zu einem hohen Lebensalter. Gleichwohl erscheint ihr Leben wie ihr Genius im Vergleich mit den großen italienischen Künstlern kurz bemessen. Michelangelo erreichte das 89. Jahr und Tizian war, als er von der Pest hingerafft wurde, fast 100 Jahre alt. Doch überschreiten englische Künstler, namentlich solche, welche nicht durch eine harte Schule des Schicksals gegangen sind, auch nicht selten die dem menschlichen Leben durchschnittlich gesetzte Grenze, treiben ihren Beruf oft bis hart an das Grab und sterben so „im Harnisch". In Folgendem geben wir einen Auszug aus der Zeitschrift „The world", welcher die Lebensalter der hauptsächlichsten englischen Maler zusammenstellt; einige Dutzend der Mitglieder der Akademie haben, scheint es, 70 Jahre gelebt, ohne sich von ihrer Berufsthätigkeit zurückgezogen zu haben. Sir Francis Grant ist im 73., Mr. Boxall im 75., Mr. T. S. Cooper im 73., Mr. S. A. Hart im 70, Mr. J. P. Knight im 73., Mr. C. Landseer im 77., Mr. J. F. Lewis im 70., Mr. Redgrave im 72., Mr. George Richmond im 75., Mr. Sydney Smirke im 78., Mr. Samuel Cousins im 75. und Mr. Webster im 76. Lebensjahre gestorben. Ferner zählt die Akademie außer diesen geachteten Männern noch viele im 7. Decennium ihres Lebens stehende Mitglieder: Mr. Cope ist 65, Mr. Cooke 66, Mr. Frost 65, Mr. Elmore 60, Mr. Ansdell 61, Mr. Herbert 65, Mr. Poole 65, Mr. W. C. Marshall 63, Mr. Lumb Stocks 61 und Mr. E. W. Ward 60 Jahre alt. Longfellow's Theorie: „Die Kunst ist lang und die Zeit ist flüchtig" ist auf die Akademiker nicht anwendbar, ihre Kunst ist kurz und ihre Zeit ist lang.

Das South Kensington Museum hat einen bedeutenden Zuwachs in den Sammlungen des verstorbenen Rev. Alexander Dyce erhalten, eines Shakespearekenners und Bruders des verstorbenen Akademiemitgliedes gleichen Namens. Die Gabe umfaßt außer gedruckten Büchern und Manuskripten 147 Gemälde und Miniaturen sehr gemischten Charakters, darunter einige von zweifelhaftem Rufe. Die Zahl der ferner dazu gehörigen Handzeichnungen beläuft sich auf 986, die ebenfalls eine gemischte Gesellschaft bilden. Eher kann man die Stiche und Radirungen gelten lassen, die 3249 Nummern zählen. Einige Ringe und andere Raritäten kommen noch hinzu. Das ganze Sammelsurium wird sich insofern in ihm angemessener Gesellschaft befinden, als das South Kensington Museum bezüglich seines Scharteckenkrams berüchtigt ist. Die muthmaßliche Absicht dabei ist wohl, den Schülern vor Augen zu führen, was man in der Kunst vermeiden muß.

Von den Neuigkeiten des Londoner Büchermarktes erwähnen wir das lange versprochene Werk des Mr. Wilson, Leben und Werke des Michelangelo. Dieser Band sollte eine Festgabe zu dem im vorigen Jahre in Florenz gefeierten Jubiläum sein und war aus dem Wunsche hervorgegangen, „die von Signor Gotti herausgegebenen unedirten Dokumente in englischer Uebersetzung darzubieten." Ein anderes eben erschienenes Werk befaßt sich mit einem interessanten Gegenstande: „The art schools of mediaeval christendom." Der Verfasser ist Mr. Owen, der Herausgeber Prof. Ruskin. Ferner ist eine englische Uebersetzung der deutschen Lebensbeschreibung des Bildhauers Rietschel erschienen, eine schwache Leistung, die nur wenig Aufmerksamkeit erregen wird. Endlich sei noch erwähnt, daß Crowe und Caval-

caselle demnächst ihr lange versprochenes Werk: „Tizian, his life and times with some account of his family, chiefly from new and unpublished records" auf den Markt bringen. Diese Kunstbücher werden, wenn Zeit und Raum es gestatten, soweit sie es verdienen, zu weiteren Bemerkungen Anlaß geben. **J. Beavington Atkinson.**

Kunstliteratur.

* **Thausing's Dürer-Buch in französischer Uebersetzung.** Es ist ein erfreuliches Zeugniß für das universelle Kunstverständniß des französischen Publikums und zugleich ein seltener Erfolg des deutschen Autors, daß von Thausing's Dürer-Biographie, außer der in der Vorrede bereits angekündigten, bei John Murray demnächst erscheinenden englischen Ausgabe, auch bereits eine französische Uebersetzung im Werke ist. Dieselbe erscheint bei Firmin Didot in Paris und wird besorgt von Herrn Gustave Gruyer, dem Bruder des durch seine verschiedenen kunstgelehrten Werke auch in Deutschland wohlbekannten Autors und Verfasser einer geschätzten Monographie über Savonarola. Und zwar hat kein Geringerer als der Vicomte Henri Delaborde, der Vorstand des großen Pariser Kupferstichkabinets und Sekretär der Académie des Beaux-Arts, im Einvernehmen mit namhaften Kunstfreunden die Anregung zu der Sache gegeben. Wir können einigermaßen darauf gespannt sein, wie die Firma Didot bei der Wiedergabe des bereits in seinem deutschen Gewande sich so stattlich ausnehmenden Buchs ihren Weltruf bethätigen wird.

Raffael-Katalog. Der unter Oberleitung des verstorbenen Prinz-Gemahls von England begonnene Katalog der Werke Raffael's ist jetzt unter der Presse und wird im Laufe der nächsten Monate der Oeffentlichkeit übergeben werden. Dr. Ruland, der hauptsächlich für das Zustandekommen des Werkes thätig war, wurde anfangs durch den verstorbenen Mr. Woodward, königl. Bibliothekar in Windsor, unterstützt, und nur dem Tode des Letzteren ist die zeitweilige Unterbrechung des Unternehmens zuzuschreiben. Mit Hilfe des gegenwärtigen Bibliothekars, Mr. Richard Holmes, ist der Katalog nun endlich zu Ende geführt worden. Da derselbe eine erschöpfende Uebersicht der Werke des Meisters bietet, wird er sicher allen Forschern und Freunden italienischer Kunst ein interessantes, unentbehrliches Handbuch werden. (Academy.)

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kunstgeschichtlicher Lehrstuhl in Aachen. An der polytechnischen Schule in Aachen soll eine ordentliche Lehrerstelle für Kunstgeschichte und Aesthetik und eine außerordentliche Lehrerstelle der gewerblichen Gesundheitslehre neu errichtet werden. Ein umfassender Cursus der Kunstgeschichte und Aesthetik ist für eine Anstalt, welcher die Aufgabe vollständiger Ausbildung von Architekten gestellt ist, nicht entbehrlich. Derselbe ist mit den jetzigen Kräften der Anstalt nicht herzustellen, und daher wird die Errichtung eines besonderen Lehrstuhles nach dem Vorgange der meisten übrigen polytechnischen Schulen beantragt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Nationalgalerie in Berlin ist am 21. März von Kaiser Wilhelm, der mit zahlreichem Gefolge unter Führung des Directors Dr. Max Jordan die festlich geschmückten Räume in Augenschein nahm, eröffnet worden und am 26. März der öffentlichen Benutzung übergeben.

Historische Ausstellung in Wien. Vom Rektorate der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien erhalten wir folgende Mittheilung: „Die bisher auf den 15. Oktober 1876 anberaumte festliche Eröffnung des Neubaues für die k. k. Akademie der bildenden Künste und der aus diesem Anlasse in demselben abzuhaltenden, zwei Monate andauernden historischen Kunstausstellung muß aus zwingenden Gründen, mit Zustimmung des k. k. Unterrichts-Ministeriums, auf den 15. März 1877 verschoben werden."

S. **Schwerin.** Im Vereinslokal der hiesigen Künstler und Kunstfreunde war kürzlich eine Anzahl Aquarell-Skizzen von dem Architektur- und Landschaftsmaler Friedrich Jentzen von hier ausgestellt, welche derselbe auf einer im letzten Spätsommer ausgeführten Studienreise nach der Natur gemalt hat. Es sind architektonische und landschaftliche Skizzen aus der Moselgegend, und sie zeugen von einem feinen Gefühl für die Auffassung charakteristischer Besonderheiten in Form, Ton und Farbe. Die Licht- und Luftstimmungen in ihren zarten Unterschieden der Jahres- und Tageszeit sind eben so sicher erfaßt, wie die Tönungen des Terrains und der Vegetation, und meisterhaft wiedergegeben. Die Technik der Aquarelle ist ebenso gediegen, wie die von Jentzen's Oelmalerei, und dies gilt sowohl von den rein landschaftlichen wie von den architektonischen Motiven. Der Künstler ist gegenwärtig daran, nach diesen interessanten Skizzen größere Oelgemälde auszuführen, von denen einige sich bereits der Vollendung nahen.

Dem Märkischen Museum ist seitens des Gemeindekirchenrathes zu Feldberg bei Fehrbellin, vermittelt durch die Herren Amtsrath Keppler und Geh. Rath von Quast, der dortige Flügel-Altar zum Geschenk zugegangen. Derselbe besteht aus einem Sockel mit der Grablegung Christi, darüber im Mittelstück die Kreuzigung, daneben je ein Flügel, rechts und links die Vorgänge vor der Kreuzigung darstellend, Alles in Holz geschnitzt, mehr als hundert ca. 26 Centim. hohe Figürchen. Werden die Flügel zugeklappt, so zeigen sich auf Holz gemalte Bilder, im Stil der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Malerei und Vergoldung der Gruppen hat sich wunderbar frisch erhalten. Die mit großer Vorsicht in Angriff genommene Restauration wird von Herrn Architekt Eduard Krause bewirkt, dessen aufopfernder Thätigkeit das Museum bereits die umsichtige Renovation des Laurentius-Altars von Köpenick und des vom Minister Dr. Friedenthal geschenkten Altar-Schreins von Hohen-Schönhausen verdankt. Es wird hiernach die im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts in der Mark reichhaltig vertreten gewesene, aber völlig in Vergessenheit gerathene Holzschnitzerei recht bald in dem neuen Institut würdig vertreten sein. (Berl. Tagebl.)

Britische Nationalgalerie. Nach dem soeben veröffentlichten Jahresbericht der Nationalgalerie sind derselben im Laufe des Jahres 1875 durch Ankauf oder Vermächtniß folgende wichtigere Gemälde einverleibt worden: Andrea da Solario, Bildniß eines venetianischen Senators, in Mailand für 1880 £ angekauft, Gainsborough, Waldpartie, und John Crome, Windmühle, für 1207 £ 10 sh. resp. 231 £ bei der Versteigerung der Sammlung Watts Russell erstanden; Wilkie, Blinder Mann, Handzeichnung, wurde der Galerie von Miß Harriet Bredel vermacht, und Lady Georgina Fane schenkte derselben ihr eigenes Jugendporträt von Lawrence, bekannt unter der Bezeichnung: Kind mit einem Bündel. Mr. H. H. Howorth endlich schenkte ein Bild von Peter Neef, Inneres einer gothischen Kirche. Der durchschnittliche tägliche Besuch hatte etwas zugenommen. Es besuchten die Galerie 4479 Personen, gegen 4410 Personen im Jahre 1874. — Von englischen Gemälden wurde mit Vorliebe kopirt: Landseer, Wachtelhündchen 17 mal, Reynold, 5 Engelköpfe 15 mal, Turner's „Téméraire" und Creswick's „Kirchweg" je 13 mal. Von alten Meistern wurde Andrea del Sarto's Selbstporträt 11 mal, Velazquez' Philipp IV. 9 mal, und Rubens' Strohhut 8 mal kopirt. Die Sammlung Wynn Ellis wurde der Galerie zu spät zur Einverleibung überwiesen, um in diesem Jahresberichte noch Aufnahme zu finden. (Academy.)

Vermischte Nachrichten.

Goethedenkmal in Berlin. Ungefähr zehntausend Thaler, schreibt die „Tribüne", beträgt das Manco an der Summe, welche erforderlich ist, um Berlin endlich zu dem Schmuck eines schon seit funfzehn Jahren projektirten monumentalen Kunstwerkes zu verhelfen, das zu den schönsten Zierden gehören wird, welche die Residenz außer der Statue des großen Kurfürsten, Friedrich II. und dem Schillerdenkmal, der

deutschen Bildhauerkunst dankt. Es ist das Goethe-Denkmal. Als 1861 die Idee, in Berlin ein Monument für Schiller auf dem Platze vor dem Schauspielhause zu errichten, feste Gestalt gewonnen hatte, wurde von den Verehrern Goethe's der Plan gefaßt, auch diesem Dichter und Weisen in der Hauptstadt Deutschlands ein Ehrendenkmal zu errichten. Das zum Zweck der Durchführung dieser Absicht gebildete Komité hatte den gerechtfertigten Wunsch, dies Denkmal mit dem für Schiller jenen Platz theilen zu lassen, wobei noch immer genugender Raum darauf geblieben wäre, um auch dem Dritten der großen Dramatiker der klassischen Literaturepoche, Lessing, an der Seite jener Dioskuren die gleiche wohlverdiente Ehre zu geben. Schließlich hat das Schiller-Komité allein Recht behalten. Für das Goethe-Denkmal wurde der im Thiergarten, den Gärten der Wilhelmstraße gegenüber, zwischen Lennéstraße und Brandenburger Thor gelegene Platz bestimmt. Der König und die Stadt Berlin bewilligten dieselbe Beitragssumme wie für das Schiller-Denkmal. Der Rest mußte durch Sammlungen aufgebracht werden. In der ausgeschriebenen Konkurrenz trug bekanntlich (1872) Fritz Schaper in Berlin mit seiner Skizze den Sieg über alle Bewerber davon. Gegenwärtig hat der jugendliche Meister das nach seiner Skizze mit größter Sorgfalt ausgeführte Gypsmodell in der halben Größe des in Marmor zu meißelnden Denkmals vollendet. Es zeigt auf einem cylindrischen Postament von schönen Höhenverhältnissen die Gestalt Goethe's, des im reifsten Mannesalter stehenden Mannes, in hoheitsvoller, imponirender Haltung dastehend; über der Tracht in der Mode der neunziger Jahre einen Mantel, welchen er mit der auf die linke Hüfte gestemmten Hand zurückschlägt, während die rechte eine Schriftrolle hält. Den Sockel des Postaments schmücken drei wunderschöne Gruppen, jede von einer idealen Frauengestalt und einem neben ihr in bezeichnender Stellung lehnenden Genius gebildet, welche das Drama, die Lyrik und die Wissenschaft versinnlichen sollen. Dies herrliche Werk wird im kommenden Monat wahrscheinlich in einem Raum des Rathhauses ausgestellt werden. Hoffentlich wird sein Anblick dann das Interesse des Publikums an dieser Angelegenheit wieder kräftiger anregen und beleben und der Agitation zur Herbeischaffung der noch fehlenden Summe, deren es zur Herstellung des Denkmals in Marmor bedarf, neuen Impuls verleihen.

Berliner Akademie. Der Plan für die Erbauung des künftigen Gebäudes der Berliner Kunst-Akademie nimmt jetzt greifbarere Formen an und dürfte in kurzer Zeit abgeschlossen vorliegen. Danach soll an der Nordspitze der Museumsinsel die gesammte Kunst-Akademie einschließlich der Hochschule für Musik erstehen und gleichzeitig ein geeignetes Lokal für Kunst-Ausstellungen enthalten. Das Ganze soll in Zusammenhang mit den Museen, also mit sämmtlichen Kunstsammlungen treten. Der Bau soll auf einer Ueberbrückung des Packhofsgebäudes, also auf einer Terrasse nach Art der Brühl'schen Terrasse in Dresden, sich erheben und ist in der äußern Form als eine Art Akropolis gedacht. Unter diesem Gebäude soll der jetzige Packhof freilich in veränderter Gestalt erhalten bleiben und die Stadtbahn durch die Gruppe der Packhofsgebäude, also unter der Akademie hindurchführen. Dieser von dem Baumeister Orth entworfene Plan ist jetzt dem Kaiser zur Genehmigung unterbreitet. Inzwischen wird schon in nächster Zeit das provisorische Kunstausstellungs-Gebäude an einer Stelle des Grundstücks für die künftige Akademie aufgeführt werden, an welcher es von dem Neubau unbehindert stehen bleiben kann, bis dieser die geeigneten Räume herzugeben vermag. Es ist eine Bauzeit von sechs bis acht Jahren in Aussicht genommen. (Köln. Zeitg.)

Aus Berlin wird der Köln. Zeitg. berichtet: „Der Bildhauer Encke hat die Modellskizze eines Denkmals für die Königin Luise ausgestellt. In der gesammten Form wird es dem Friedrich Wilhelm's III. sehr ähnlich. Auf cylindrischem Postament, welches ein Fries von Reliefdarstellungen, die Hauptmomente des Familienlebens schildernd, umgiebt, erhebt sich die Statue der königlichen Frau, in ein unter der Brust gegürtetes, um die Glieder anschließendes, unten in reichen Faltenmassen wallendes Gewand im Schnitt ihrer Zeit gekleidet. Vom Diadem auf dem leicht gesenkten Haupt wallt rückwärts ein Schleier, den sie mit der Rechten auf der Brust zusammenhält, während sie mit der seitlich niederhangenden Linken in dessen Falten faßt. — Das Reiterdenkmal Friedrich Wilhelm's III. im Lustgarten wird nun statt des interimistischen Unterbaues das dafür bestimmte Piedestal erhalten. Es wurde dieser Tage mit der Errichtung eines Bauzaunes im größeren Kreise um das Denkmal begonnen."

Gegen die sogenannten deutschen Lettern. Die in deutschen Blättern wiederholt und zuletzt in der Kölnischen Zeitung befürwortete Einführung des lateinischen Alphabets in deutschen Zeitungen findet in den Daily News eine sehr beifällige Besprechung. „Es ist kaum nothwendig," bemerkt das Blatt, „zu sagen, daß das civilisirte Europa Deutschland und hauptsächlich den Freunden dieser Reform in dem Alphabete in hohem Grade zum Danke verpflichtet sein sollte. .... Die deutsche Sprache ist wahrhaftig national genug und schwer genug, als daß sie noch durch veraltete Schriftzeichen unverständlich gemacht zu werden braucht. Schon wird die Mehrzahl der in deutscher Sprache geschriebenen gelehrten Werke, wie z. B. Kommentare zu den Klassikern und wissenschaftliche Abhandlungen, in lateinischen Buchstaben gedruckt. Die Einführung des lateinischen Alphabets für den täglichen Gebrauch würde ein weiser Schritt sein, für welchen Europa dankbar sein würde .... Wenn die Deutschen den Punkt erreicht haben, wie andere Völker zu drucken, wird es ihnen weniger schwer fallen, wie andere Völker zu schreiben und vielleicht mag die Nachwelt sogar deutsche Bücher an, ständig gebunden, statt mit schlechtem Zwirn lose zusammengeheftet sehen. Dann wird jenes Zeitalter der Aufklärung erschienen sein, welches Goethe in weiter Ferne sah."

Berichte vom Kunstmarkt.

Londoner Kunstauktionen.

Die Londoner Kunstauktionen erzielten im letzten Jahre nahe an eine Million £, eine Summe, welche selbst in der großen Metropole Englands bisher nicht erreicht worden war. Die jetzige Saison wird wahrscheinlich hinter diesem Resultate bedeutend zurückbleiben, indeß werden doch auch einige Auktionen von Bedeutung vorkommen. Die zunächst unter den Hammer gekommenen Sammlungen rühren aus dem Besitze dreier Falliten her. Mr. Armstrong gehörte ein Porträtgemälde, welches seine drei Töchter darstellt, wie sie am Whisttisch sitzen und Karte spielen. Dieses von Millais, R. A., ausgeführte Gemälde war vor einigen Jahren auf der akademischen Ausstellung zu sehen und fand dort einen großen Kreis von Bewunderern. Der Künstler erhielt dafür wenigstens 2100 £. Daß dieser Preis mit Recht als ein sehr außergewöhnlicher betrachtet werden konnte, ging aus dem Resultat der Versteigerung hervor, indem das Bild nur einen Preis von 1365 £ erzielte. Millais wird in England zu den bedeutendsten Porträtmalern gezählt; er malt sehr schnell und mitunter etwas leichthin. Die hohen Preise, die ihm bewilligt werden, sind das Ergebniß theils der Mode, theils des Verdienstes.

Die Sammlung des Herrn Alexander Collie, eines Bankerottirers, der seine Gläubiger durch Vermögens-Verheimlichung betrog und dem Arme der Gerechtigkeit entgangen ist, war besonders bemerkenswerth wegen einer Auswahl von Werken des verstorbenen John Phillip, R. A., der dem Velazquez nahe zu kommen suchte und deshalb der „Spanische Phillip" genannt wurde. Eines dieser Gemälde ging bis auf 1260 £, aber die Gesammtsumme, die bei den zwei Versteigerungen herauskam, betrug bei 150 Nummern nur 16305 £. Weitere Versteigerungen werden angekündigt, und man sagt, daß die Saison hier wie auswärts für Stiche und Radirungen von Bedeutung werden wird. Unter den ausländischen Sammlungen dieser Art ist diejenige des Herrn Philippe Burty zu erwähnen, des bekannten Kunstkritikers der Gazette des beaux-arts, der auch an englischen Zeitschriften als Mitarbeiter thätig ist. Dieselbe wird in London im Laufe des Monats April versteigert werden. Sie ist besonders reich an modernen Radirungen und Lithographien aus der Zeit, als Vernet, Delacroix, Géricault und Bonnington sich mit Kupferstich und Lithographie befaßten. — Eine große Auktion in London, die drei Wochen in Anspruch nehmen wird, wird 60000 Blätter zum Verkauf stellen, die von dem Rev. Burleigh James zusammengebracht wurden. Die hervorragendste Erscheinung in dieser historischen Folge, die eine Art Illustration der Geschichte des Kupferstiches bildet, wird das Werk Albrecht Dürer's sein, das sowohl in Bezug auf Vollständigkeit als auch, was gute Erhaltung anbelangt, nahezu als ein Unicum betrachtet werden darf.

Englische Sammlungen, die aus dem Besitze reicher Kaufleute stammen, finden natürlicher Weise schneller ihren Weg in das Auktionslokal als die Kunstschätze der alten aristokratischen Familien. Zu jenen sind auch die des verstorbenen Wynn Ellis, eines betriebsamen Großhandelsherrn, zu rechnen. Den größeren Theil seiner Gemälde hat er der Nation vermacht, aber es ist noch ein Rest von vorzugsweise der englischen Schule angehörigen Bildern vorhanden, welche im Mai zum öffentlichen Aufgebot kommen. — Mr. Albert Levy, der zu einem ansehnlichen Vermögen gelangt war und dem allgemein gegebenen Beispiel nacheiferte, indem er einen großen Theil seines Reichthums der Kunstliebhaberei opferte, wendet sich ebenfalls an den Hammer des Auktionators. Unter anderen Kostbarkeiten seiner Sammlung ist der „Verliebte Kavalier" von F. Mieris zu nennen, ein Bild, welches im Mai vergangenen Jahres um 4250 £ verkauft wurde.

Mr. Bohn, der bekannte Sammler und Verlagsbuchhändler, stellt eine dritte Auktion in Aussicht, diesmal Porzellan und Email betreffend. Auch wird die gegenwärtige Saison bemerkenswerth werden durch Auktionen von Gemälden und Zeichnungen verstorbener englischer Künstler, als da sind: Walker, R. A., Pinwall und Houghton, ferner kommen zur Versteigerung Originalzeichnungen von zwei hervorragenden Architekten und Ornamentisten, dem verstorbenen Owen Jones und dem Sir Digby Wyatt. Unter den ersteren befinden sich Originalstudien zu dessen Prachtwerke über die Alhambra, unter den letzteren Zeichnungen für dessen Werk über die Kunstindustrie des 19. Jahrhunderts.

J. B. A.

H. A. **Rottmann's landschaftliche Arkadenfresken**, ihre traurige Verwahrlosung, ihre vor zwei Jahren erfolgte Wiederherstellung, dann die nunmehr getroffenen Maßregeln, sie zu schützen, und endlich ihre freudig begrüßte Vervielfältigung in trefflichen Farbendrucken durch die Bruckmann'sche Verlagshandlung: alles das ist wiederholt der Gegenstand eingehender Besprechung in diesem Blatte gewesen. Namentlich haben wir auf die hohe Wichtigkeit der letzteren hingewiesen, indem wir vor Allem Gewicht darauf legten, daß die Verbreitung und Kenntnißnahme dieser hochbedeutenden Denkmale deutscher Landschaftsmalerei mit ihrer großartigen Auffassung, ihrem hochedlen Linienschwung, ihrer klar ausgeprägten Formenschönheit und endlich ihrer wahrhaft klassischen Farbenruhe, die heilsamste und segensreichste Gegenwirkung gegen die in den letzten Jahrzehnten leider nur zu sehr bei uns eingerissene formenverwaschene Stimmungsduselei bilden würde. Und wahrlich, es ist hohe Zeit, daß eine kräftige Reaktion gegen diese lyrische Zerflossenheit eintritt, wie es denn auch, Gott sei Dank, dazu den Anschein hat. Und dazu mögen denn die zuletzt erschienenen sechs Farbendrucktopien der Rottmann'schen Fresken nicht minder das Ihrige beitragen. Das alte malerische Kastell von Trient, bei dessen Anblick der nach dem gelobten Lande Italia Ziehende die ersten reinen Eindrücke des schönen Südens empfängt; dann der wild einsame und hochberühmte Felsenpaß der Veroneser Klause, die alte Kaiserstraße der Deutschen, ein Bild von tieferntster, echt historischer Auffassung; darauf die freundliche Landschaft von Perugia mit seinem malerischen Kapuzinerkloster; der schöne reich umbuschte Kratersee von Nemi mit Abendstimmung; sodann der Golf von Bajä mit dem Epomeo im Hintergrunde, ein Bild entzückendster Klarheit und Lichtfülle, und endlich Palermo's reichgesegnetes Gelände, dem der Monte Pellegrino, „einer der herrlichsten Berge der Welt", wie Vischer ihn bezeichnet, den wundervollen Abschluß giebt — das sind die Gegenstände der sechs letzten erschienenen Blätter, bei deren Anblick es uns von Neuem drängt, der unternehmenden Verlagshandlung dafür den wärmsten Dank darzubringen, denn sie hat diesem Werke Opfer gebracht, die weit größer sind, als man ahnen mag. Um so dringender aber tritt an Alle, die es mit der deutschen Kunst redlich meinen, die Pflicht heran, die Verbreitung dieser hochbedeutenden Blätter zu unterstutzen und zu fördern, wo und wie sie es nur vermögen.

Bitte.

Mit einer Darstellung des Lebens und Wirkens des Erasmus von Rotterdam beschäftigt, ersuche ich, mir event. Nachrichten über ungedruckte oder schwer zugängliche Briefe von und an Erasmus gütigst zukommen zu lassen.

Professor Dr. Adalbert Horawitz.
Wien, VII., Siegmundsgasse 10.

Berichtigung.

In unserer neulichen Notiz über die am 16. März (nicht 15.) stattgehabte Auktion Lippmann ist eine Null zu wenig gesetzt worden. Das Rembrandt'sche Porträt ging nicht auf 17,000, sondern auf gegen 170,000 Francs.

D. Red.

An Beiträgen für die **Schnaase-Büste** gingen ferner ein:
Von Frau Thierry-Preyer in Wiesbaden . . . . 30 M.
Summe der bisher. Quittungen . . 3674 „ 40 Pf.
Gesammtsumme . 3704 M. 40 Pf.
E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

7. April

Nr. 26.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ein Brief Rietschel's.

Wir erhalten die nachfolgende Zuschrift:

„Gestatten Sie mir, in Ihrem geschätzten Blatte eine Stelle in der II. Auflage meiner Biographie Rietschel's, welche in Folge einer nicht ganz richtigen Auffassung der Verhältnisse von mir darin aufgenommen worden, und die Beziehung von Rietschel's Schüler, Professor A. Wittig in Düsseldorf, zu dem Meister betrifft, hiermit richtig zu stellen. Ich habe nämlich auf Grund von Mittheilungen mit Rietschel befreundeter Personen bei dem Erscheinen der II. Auflage behauptet, Wittig habe das frühere innige Verhältniß seinerseits erkalten lassen. Herr Professor Wittig, hiervon schmerzlich berührt, hat mir nun Material vorgelegt, aus welchem hervorgeht, daß ich mich geirrt. Da ich mir bewußt bin, bei meiner Arbeit die Wahrheit möglichst rein erstrebt zu haben, und da gerade die treue Anhänglichkeit der Schüler zum Meister eine so wohlthuende Seite von Rietschel's Künstlerleben bildet, erscheint es mir als Pflicht, den nachfolgenden Brief mitzutheilen, aus welchem deutlich hervorgeht, wie bis kurz vor dem Tode des Meisters das Verhältniß desselben zu dem bedeutenden, ganz eigenartigen und selbständigen Schüler, der damals bereits als einer unserer bedeutendsten Bildhauer galt, in ungetrübter Weise fortbestanden hat, und von welcher Wärme der heimgegangene Meister im geistigen Verkehre mit seinen Schülern beseelt war. Für künstlerische Kreise ist der Brief von allgemeinerem Interesse, für die Freunde Rietschel's frischt er das liebenswerthe Bild desselben für die Erinnerung auf.

Zittau am 15. Febr. 1876. Andreas Oppermann."

Dresden, d. 1. Oct. 1857.

Theurer Freund!

Ihre Briefe sind mir immer eine große Freude, und seit einem Jahre eine Herzensbefriedigung, da ich Sie nun fester situirt weiß, und die Thür für Ihr Leben geöffnet, durch die Sie in eine reiche Thätigkeit eintreten werden. Ich fühle fort und fort Ihr künstlerisches Wachsthum durch, und Sie können mit Freude auf Ihre wohlbenutzte Jugend zurückblicken, die jetzt anfängt ihre Früchte zu reifen; ich meine die für Ihr Leben, denn was Sie geschaffen, sind schöne, wohlgereifte Früchte, die nur Andern zum Genuß da waren, Sie selbst mußten dabei darben. Und wenn Sie auch jetzt noch nichts von Fülle spüren, so wird doch das „Genug" und „Reichlicher" mehr und mehr kommen. Was ich von Ihnen höre und gesehen, zeigt den festgegründeten Standpunkt in der Kunst und unter Künstlern, zu dem Sie früher und sicherer gereift sind, als mancher gepriesene Mann.

Ihre Photographie hat mir große Freude gemacht und ich danke herzlich dafür. Ich würde Ihnen eine „Goethe- und Schiller-Gruppe" schicken, wenn sie einigermaßen das wiedergäbe, denn die Beleuchtung und der enge Raum geben durchaus falsche Wirkungen. Ihr Relief, die Grablegung, ist schön komponirt; die Gestalten in ihrer architektonischen Wirkung und Vertheilung geben dem Auge wohlthuende Linien und Maße; daß die Gruppe des Johannes und Joseph mit Christus mehr heraustritt, als die Frauen-Gruppe, weiß ich, liegt an der Photographie. Diese Gruppe ist unvergleichlich schön, lebendig, tief empfunden; daß Johannes jetzt das Haupt Christi an seiner Brust trägt, ist besonders schön bedeutsam, und wie trägt er, und wie groß macht sich die Gestalt, wie schön und wahr liegt Christus in den Armen der beiden Männer! Die Motive sind alle durchweg wahr und naiv, und doch durchweg schön und stilvoll, die Wahl, welche überall vorhanden, ist nirgend fühlbar. Die Gruppe der Frauen ist nicht minder schön gedacht, nur hätte ich für die Maria noch eine größere Intensivität des Schmerzes gewünscht, weil, wenn die runde Gestalt stilvoll gehalten sein

muß, das Relief freier, dramatischer sein kann. Möglich, daß zwar der Ausdruck, den ich nicht genug erkenne, die gemäßigte Haltung motivirt. Daß Magdalena die Marterwerkzeuge liebevoll an sich drückt und den Zug schließt, ist schön und ausdrucksvoll. In der Photographie würde ich nicht auf die Absicht schließen, ihre sinnliche Erscheinung im Körper sehr zum Ausdruck zu bringen. Wohl soll es eine schöne Gestalt sein, aber die Reuevolle wird, was an ihr früheres Leben erinnert, in Buße verhüllen, also ihren schönen Körper nicht absichtlich zeigen, d. h. durch den Künstler absichtlich zeigen lassen. Ihre Hagar hat hier im Museum einen sehr guten Platz, und das Werk ist, so oft ich davor trete, von sehr großem Eindruck für mich, groß und mächtig, schön und doch dabei durchaus wahr und tief empfunden; wo das sich vereint, ist Alles gelöst. Nur wo so, mit solcher Liebe, solcher Entsagung und Energie der Ausdauer, ein tüchtiges Talent sich verbindet, sind solche Erfolge zu erwarten. Wie viel Talent ist doch überall zu bemerken, aber wie viel geht unter, weil die Meisten meinen, das Talent allein mache es, sie lernen nichts und können deshalb nichts; die Zeit wird verthan in schönen Phantasien, Empfindungen, Kritisiren; man hört vortrefflich raisonniren über Kunst; sie wissen Alle schon, wie das Ziel aussieht, das sie erreichen sollen, komponiren und lesen, und sehen, und zu arbeiten unterlassen sie mit dem Troste, daß Technik, wie sie es zu nennen belieben, Nebensache und nebenbei zu lernen sei. Was ist aber Technik, wo fängt sie an und hört auf? Für mich bleibt wenig, was ich so nennen kann. Es wird immer seltener bei jungen Leuten, die Art Liebe und Entbehrungsfreudigkeit, und diese Arbeitslust, wie ich sie an Ihnen gesehen, und wie ich sie auch geübt; und wenn die Erkenntniß eintritt, ist es zu spät nachzuholen. Wie Mancher nimmt jede Brodarbeit an und verflüchtigt sich dabei, der es nicht so nöthig hatte, der bei einiger Entbehrungsfähigkeit und Ausdauer, bei Entbehrung von Lagerbier und Cigarren etwas ihn Förderndes dafür arbeiten könnte.

Für das Grabmonument Koch's habe ich hier circa 40 Thlr. zusammen getrieben, theils persönlich angegangen, theils bei der Ausstellung ausgelegt. Ich habe das Geld noch nicht beisammen, Einige sind verreist, die aufgeschrieben, Einige wohnen auf dem Lande. Ich denke, wenn Sie mir binnen drei Wochen nicht etwa schreiben, in welcher Art ich es Ihnen übermachen soll, es durch einen Wechsel an Sie zu übersenden.

Von den Weimar'schen Festen haben Sie gewiß gelesen oder gehört. Sie waren schön und sehr angeregt, und es herrschte eine allgemeine festliche Stimmung, woran die Bedeutung des Festes, die Gastlichkeit Weimars, und auch die der großherzoglichen Familie und deren Herzlichkeit, das schöne Wetter, kurz Alles, Alles seinen Theil hatte. Es ist mir viel Gutes widerfahren, über alles Maß dessen hinaus, was ich mir je zu wünschen und zu hoffen nur den Muth gehabt hätte. Da ich mir bewußt bin, nie im Leben etwas gethan zu haben, Auszeichnungen zu erjagen, als das nach meinen Kräften das Beste zu thuen, was möglich ist, so werde ich auch denen nicht grollen, die mich einen Bevorzugten des Glücks nennen, denn zwei und vier können Gleiches verdienen und nicht verdienen, dem Einen wird gegeben, dem Andern wird versagt, keiner thut dazu und dagegen.

Eine Arbeit zuerst in Bronze sehen, erschreckt allemal; wo Masse, wo Rundung, wo Weichheit sein soll, ist sie sehr oft durchschnitten von grellen Blitzlichtern und Glanzschatten. Für den Künstler ist solcher Eindruck peinlich. Mein Schwager, wohlbestallter Aktuar, hat sich herzlich Ihrer freundschaftlichen Erinnerung gefreut, und daß Cornelius seinen Kunstansichten beifällig war; er ist eine prächtige Natur und reich begabt, und war hier beim Verein der jungen Künstler ein beliebtes und anregendes Element.

Wislicenus habe ich in Weimar, doch immer im Fluge, gesehen und gesprochen. Ich hoffe mehr zu hören, wenn er hierher kommen wird. Ich beschäftige mich jetzt mit Weber's Statue, keine günstige Aufgabe. Ein kleines Knabenfigürchen für einen Amerikaner, das in Marmor ausgeführt werden soll, und das $1/3$ Lebensgröße Hilfsmodell zur Quadriga, für Braunschweig, das in Kupfer getrieben werden soll. An Schwenk geben Sie das Briefchen gefälligst ab. Was Sie von seiner Arbeit gesagt, freuet mich. Bei seiner Bitte um Zuschuß war ich zwar nicht da, verreist, doch hätte ich auch nichts vermocht. Denn wo das Geld fehlt, da läßt sich eben nichts thuen, und waren es 50 Thlr., ein ganzes Reisestipendium kann und darf nicht zersplittert werden, und wer mit dabei sitzt, gewinnt andere Ansichten über derlei Dinge. Mir thuet es herzlich leid, und wie gerne wollte ich aus vollen Säcken bewilligen.

So leben Sie wohl, theuerer Freund, erhalten Sie mir Ihre Gesinnung, und möge Ihre Thätigkeit fort und fort gesegnet sein. Mit den herzlichsten Wünschen und Empfehlungen an Herrn Cornelius stets in alter Gesinnung

Ihr

E. Rietschel.

Al Signore
Signore Agosto Wittig
scultore tedesco
a
Roma
fr. 13. via St. Isidoro.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Die Zeit, während welcher die große Frühjahrs-Ausstellung des Künstlerhauses vorbereitet wird, pflegt nur selten eine so bedeutende Novität aufzuweisen, wie heuer Passini's „Kürbisverkäufer in Chioggia". War es schon, wie wir in unserem letzten Berichte erwähnten, erfreulich, nach langer Zeit wieder einmal ein Lebenszeichen von diesem Künstler zu erblicken, so konnte man das neue große Meisterwerk, welches er diesmal aus der Lagunenstadt gesendet, nur mit Entzücken begrüßen. Denn unstreitig gehört dieses Aquarell zu dem Besten, was Passini bisher geschaffen, und somit auch zu dem Besten, was auf dem Gebiete der Aquarellmalerei überhaupt geleistet wurde. Es ist ein spezifisch venetianisches Genrebild, da auch Chioggia, das „kleine Venedig", die Eigenthümlichkeit des Verkehrs zu Wasser besitzt. So ist denn auf unserem Genrebilde ein ambulanter Kürbisverkäufer auf seinem Kahne in einer Seitenstraße angeschwommen, und preist unter lebhaften, sachverständigen Auseinandersetzungen seine bei den niederen Volksklassen so beliebte Waare an. Einer seiner rauchenden Jungen benützt die Zwischenzeit, um sich in

unnachahmlich bequemer Stellung dem dolce far niente hinzugeben, während der andere, mit seiner Tabakspfeife beschäftigt, dem Handel gleichmüthig zusieht. Eine Gruppe von Frauenzimmern, theils feilschende Käuferinnen, theils kritisirende Liebhaberinnen, hat sich auf der Straße um den Kahn versammelt und bietet dem Beschauer eine ganze Scala von italischer Mädchenschönheit bis herab zu italischer Altweiberhäßlichkeit; wer Italien und speziell das Venetianische kennt, wird den Umfang dieser Scala nach seiner erquicklichen wie entsetzlichen Seite wohl zu würdigen wissen. Rechts ist höchst ergötzlich ein kleines Mädchen zu sehen, das im vergeblichen Bemühen, den Schwerpunkt des erhandelten großbäuchigen Kürbisses zu finden und ihn nach Hause zu schleppen, den Schuh von ihrem balancirenden Fuße verloren hat; links schwebt eine zierliche Modedame in eleganter Haltung vorüber. So einfach und alltäglich das Thema ist, so meisterhaft hat es der Künstler durchgeführt. Alle Figuren athmen volles Leben, jede ist mit feinem Humor trefflich individualisirt und der Reichthum der Motive in den Bewegungen ist nicht minder unerschöpflich, als die Kunst, mit welcher sie bis zu plastischer Anschaulichkeit herausgearbeitet sind. Auch die Art, wie die Figuren um die Mitte des Bildes in dichter, doch klarer Gruppirung zusammengehäuft sind und nach beiden Seiten hin symmetrisch sich lichten, bis sie beiderseits in einzelne charakteristische und gegensätzliche Typen, die Modedame und das arme Mädchen mit dem erhandelten Kürbis, auslaufen, ist ein Meisterwerk an Komposition. Ueber das Kolorit läßt sich bei Passini nichts Neues sagen; welche Leuchtkraft seine Farbe ohne alle Künsteleien, bei echt aquarellmäßiger Behandlung erreicht, ist männiglich bekannt. Das Bild ist, wie wir vernehmen, für die Gemäldegalerie im Belvedere um einen hohen, dem Werke jedoch angemessenen Preis angekauft worden; so wird fortan dieser österreichische Künstler in der Pinakothek seines Vaterlandes würdig vertreten sein.

Von noch einem hochberühmten österreichischen Künstler war im Künstlerhause wenige Tage lang ein sehr erfreuliches neues Bild zu sehen: der „Zitherspieler" von Defregger. Es stellt das Innere einer Sennhütte in Tirol dar, in welcher ein zur Rast eingekehrter Jäger vor der Sennerin und einer auf Besuch gekommenen Freundin sich im Zitherspiel producirt. Defregger kennt den so vielfach verschiedenen Menschenschlag seiner Heimat bis in die feinsten Nuancen und weiß diese intime Kenntniß mit vollendeter Meisterschaft zu verwerthen. Unter seinem Pinsel erwachen die bäuerlichen Figuren, welche so mancher Maler nur mit Salonfirniß überglänzt präsentiren zu dürfen glaubt, zu vollem, wirklichem Leben; sein Jäger hat den Habitus eines leibhaften Tiroler Schützen, seiner frischen Sennerin mit den blonden, vollen Flechten und dem festgefügten Körper kann man in Deutschtirol ebenso begegnen, wie in Wälschtirol ihrer Freundin, dem feingliederigen, dunkeläugigen Mädchen, für deren schweres schwarzes Haar der hohe Strohhut eine graziöse Folie abgiebt: die Verschiedenheit der Race in den beiden Mädchengestalten hat der Künstler sehr sinnig noch dadurch charakterisirt, daß die Deutsche ersichtlich mit ganzem Herzen dem nationalen Spiele zuhört, während die Romanin mehr neugierig, mit einer allerliebsten kritischen Miene, dem hübschen blonden Spieler zusieht. Auch dieses Bild besticht, gleich den anderen Arbeiten Defregger's, durch ein harmonisches, kerngesundes Kolorit.

Von Eugen Felix war ein für die Ausstellung in Amerika bestimmtes großes Bild „Pan und Bacchantinnen" zu sehen. Es stellt eine prachtvoll gebaute lebensgroße Bacchantin dar, welche einer Pan-Herme Trauben vorhält, während eine liegende Schwester in Bacchо dem steinernen Gott die volle Weinschale reicht. Man sieht, das Motiv ist nicht eben glücklich gewählt, denn zu so trockenem Spaß scheinen die zwei üppigen Weiber nicht geschaffen und keinem antiken Künstler, ja selbst keinem antikisirenden christlichen Meister von Giulio Romano bis zu Jacob Jordaens wäre dergleichen je eingefallen; nimmt man aber das Bild als Aktstudie, so kann man an diesen gut gezeichneten, wohl modellirten und im Fleische trefflich gerathenen Frauenzimmern, für welche die Natur so viel gethan, daß der Kunst nicht viel zu thun mehr übrig blieb, sich baß erfreuen. L. Horovitz in Warschau, ein aus Ungarn gebürtiger Künstler, der durch seine „Trauer der Juden um Jerusalem" auf der Wiener Weltausstellung vortheilhaft bekannt geworden ist, hat ein hübsch gedachtes und zierlich, jedoch allzu geleckt ausgeführtes Boudoirbild ausgestellt; der „Harmlose Krieg", wie es sich nennt, wird zwischen zwei allerliebsten, in einem reichen, teppichbedeckten Gemache auf dem Boden kämpfenden Babies um eine Puppe geführt. Einen tüchtigen Fortschritt in Zeichnung und Farbe bekundet Gustav Wertheimer's „Mohr und sein Pferd"; wäre es geschickter in den Raum komponirt, so bliebe nicht viel daran auszusetzen. Bei dem „Neuen Kleid" von G. Papperitz in München ist der mit voller, an Franz von Mieris heranreichender Virtuosität gemalte Atlas die Hauptsache; die in demselben steckende Dame bittet um gütige Nachsicht. Hugo Charlemont hat ein „Interieur", ein mit prächtig gemalten Raritäten aller Art überreich ausgestattetes Kunstkabinet, gebracht; leider ist in demselben Alles so bunt und unharmonisch zusammengewürfelt, wie bei einer modernen Antiquitäten-Auktion vornehmen Stils, und auf das Konterfei des glücklichen Besitzers dieser Schätze hätten wir vollends gerne verzichtet. Ansprechender war ein auf gleichem Gebiete sich bewegendes „Stillleben" des-

selben Künstlers, und auch von der talentvollen, in aller Stille sich tüchtig fortentwickelnden Camilla Friedländer war ein zierliches Stillleben „Maitrant“ zu sehen. Im Porträtfache interessirte diesmal nur das von Glantschnigg gemalte Brustbild eines stadtbekannten ungarischen Magnaten, dessen prächtiger, weißbärtiger Degenkopf seit jeher eine Zierde der „Lebenden Bilder“ in den aristokratischen Salons unserer Residenz bildet. Das wohlgetroffene und gut gezeichnete Porträt besticht durch seine an die Venetianer gemahnende Farbe; wäre es kerniger untermalt und besäße es einen stärkeren geistigen Gehalt, so könnte man es als vollendet bezeichnen.

Die Landschaft vertraten zunächst eine treffliche Studie aus Egypten von Rudolf Huber, die namentlich in koloristischer Beziehung wirkte, dann hübsche Landschaftsbilder von Valentin Ruths in Hamburg und Eduard Schleich in München. Eine schön komponirte und beleuchtete Gruppe „Zirbelkiefern“ mit der Trafoier Eiswand im Hintergrunde, von Adolf Obermüllner, hätte durch breitere Behandlung und größere Dimensionen entschieden gewonnen. Der bekannte Darsteller der Jagdwelt, Franz v. Pausinger in München, hat eine Serie von Kartons „Waidmanns-Erinnerungen“ ausgestellt, welche von tüchtiger Sachkenntniß und richtiger Naturempfindung zeugen; lichtere Töne in den durchwegs dunkel gehaltenen Zeichnungen hätten dem malerischen Effekte nur genützt, wenn sie etwa auch dem Photographen, mit dem heutzutage jeder Kartonmaler rechnet, minder willkommen gewesen wären. Schließlich seien noch die von dem Leiter der österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition, Julius Payer, an Bord seines Schiffes ausgeführten Zeichnungen und Aufnahmen erwähnt. Diese nicht ohne Talent, doch mit dilettantischer Zaghaftigkeit gearbeiteten Skizzen interessiren selbstverständlich mehr in stofflicher, als in künstlerischer Beziehung; immerhin aber ist es bemerkenswerth, daß sie, um einzelnen erhabenen Naturbildern, beispielsweise den arktischen Nebensonnen und dem Nebenmonde, gerecht zu werden, zu der Höhe wahrhaft künstlerischer Auffassung sich emporschwingen und selbst in der Ausführung an Kraft und Sicherheit gewinnen. So tritt auch hier die Natur als die allmächtige Lehrerin und Herrscherin im Reiche der Kunst sieghaft hervor.

Oskar Berggruen.

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen von Olympia. Die Aufdeckung der Alterthumer von Olympia wurde während des Februar durch Regenwetter aufgehalten. Man war dadurch gezwungen, mehr die oberen Schichten des Bodens abzutragen, wobei naturlich keine Funde gemacht werden konnten. Auch nahm die muhsame Hebung großer Gebällstücke, die im Wege lagen, viel Kraft und Zeit in Anspruch. Leider haben die Witterungsverhaltnisse auf die Gesundheit unserer jungen Landsleute einen nachtheiligen Einfluß geübt Dr. Hirschfeld ist nach seiner Rückkehr von Athen, wo er einen Former für die abzugießenden Skulpturen gewonnen hat, in Olympia von Neuem erkrankt, und Herr Bötticher ist bei längerem Unwohlsein außer Stande gewesen, seine Berichte, wie bisher, einzusenden. Es ist Anstalt getroffen, ihm, wenn es nöthig ist, unverzüglich eine Unterstützung bei seinen Arbeiten zu gewahren Einstweilen ist Dr. Weil, Stipendiat des deutschen archäologischen Instituts, an die Stelle von Dr. Hirschfeld eingetreten und hat in seinen Briefen vom 17. und 24. Febr. über den lohnenden Fortgang der Arbeiten berichtet. Am 15. hat man die weitere Freilegung der Ostfront in Angriff genommen. Man stieß, der Sudostecke des Tempels gegenuber, auf ein Gemäuer, wo sich der rechte Schenkel einer sitzenden Gewandfigur eingemauert fand, und darunter ein männlicher Torso, dessen linker Arm erhoben gewesen sein muß; beide Figuren über Lebensgröße Man war wieder an einen Punkt gekommen, wo eine ganze Reihe von Marmorskulpturen zusammengetragen war, die sämmtlich, wie es scheint, dem Tempelgiebel angehort haben. Am 18. zeigte sich ganz in der Nahe der untere Theil einer Gewandfigur 0,62 hoch. Die Beine sind bis über die Kniee erhalten, die Mittelfalten reichen noch hoher hinauf. Am Morgen des 19. kam in der Richtung auf die Südostecke der untere Theil einer zweiten Gewandfigur zu Tage. Sie kniet auf dem rechten Bein, das mit einem Gewande von vorzuglichem Faltenwurfe bedeckt ist. Die Basis und der rechte Fuß, der gegen die Giebelwand gerichtet war, sind erhalten, hoch 0,64. Der mit Gewand bedeckte Oberschenkel mißt 0,58, der Unterschenkel 0,67. Nordöstlich von dem erstgenannten Torso fand sich, ebenfalls am 19., das erste ansehnliche Fragment eines Pferdeleibes mit den Ansätzen der Beine (Gesammtlänge 0,52), nachdem sich kleinere Ueberreste von Pferden kurz vorher weiter nördlich gefunden hatten. So sind in wenig Tagen von fünf verschiedenen Figuren des Ostgiebels mehr oder minder ansehnliche Bruchstücke gefunden, die sich allmählich vervollstandigen und mit Hilfe der Beschreibung des Pausanias sowie des die Giebelkomposition beherrschenden Parallelismus ordnen lassen werden. Man erkennt schon, daß der Torso des 17. dem fruher gefundenen entspricht, welcher der anderen, d. h. rechten Giebelhälfte angehörte. Beide wird man zu der Gruppe der mit den Pferden beschäftigten Wärter rechnen. Es beginnt auch über die Zeit, in welcher man die Trummer des Giebelfeldes so rucksichtslos durcheinander geworfen hat, sowie über die Katastrophen, welche den Boden von Olympia heimgesucht haben, mehr Licht zu werden. Denn es hat sich in einer Spalte des Gemäuers ein Schatz von ungefahr 800 durch eine Feuersbrunst zum Theil zusammengeschmolzener byzantinischer Kupfermunzen gefunden, deren Untersuchung weitere Belehrung verspricht. Unter den einzeln gefundenen Alterthümern wird das erste ansehnliche Bruchstück eines mit Gewand bekleideten Erzbildes angeführt, eine Terrakottaplatte mit zierlichen Arabesken u. A. Man fand ferner eine Basis mit den wohlgearbeiteten Füßen einer Gruppe von zwei Figuren, eine zweite Marmorbasis mit der wohlerhaltenen Inschrift zu Ehren des Telemachos, des Sohnes des Leon, aus Elis, dem von den Hellanodiken unter Vorsitz des Antiphanes und dem olympischen Rathe eine Bildsäule errichtet worden ist; endlich ein drittes Postament aus weißem Marmor mit einer durch alterthümliche Schrift- und Sprachformen ausgezeichneten Weihinschrift in zwei Distichen, gesetzt von einem Praxiteles, der sich Syrakusaner und Kamarinäer nennt. So weit die Nachrichten bis zum 24. Februar. Man sieht jetzt, daß der Tempel auf drei Seiten von Mauerzügen späterer Zeit umgeben war, die an der S. O. Ecke bis an die Tempelstufe reichen, aus Epistylbalken und anderen Trümmern der alten Kunst roh aufgeschichtet. An der Nordseite allein hat man bis jetzt noch kein Mauerwerk dieser Art gefunden. Die Abformung der an's Licht gezogenen Marmorwerke hat begonnen. Die Inschriften werden nach den eingesandten Papierabdrücken in der archäologischen Zeitung veröffentlicht.

(Reichsanz.)

Konkurrenzen.

Berliner Akademie. Die diesjährige Preisbewerbung der koniglich preuß. Akademie der Kunste ist fur die Geschichtsmalerei bestimmt Der Preis besteht in einem

Stipendium zu einer Studienreise nach Italien auf zwei auf einander folgende Jahre, für jedes derselben im Betrage von 3000 Mark. Jeder der Bewerber hat einzusenden: 1) Ein für die Konkurrenz bestimmtes, von ihm selbst erfundenes und ausgeführtes historisches Gemälde, dessen Gegenstand freigestellt bleibt. 2) Eine in Oelfarben ausgeführte farbige Skizze, darstellend: den Herbst in figurenreicher Komposition, als Wandgemälde gedacht. 3) Von ihm gemachte Studien. 4) Ein curriculum vitae, aus welchem der Gang seiner künstlerischen Bildung ersichtlich ist. Zugleich hat er den Nachweis zu führen: a. daß er ein Preuße ist und die in der akademischen Verfassung vorgeschriebenen Studien auf einer der königlich preußischen Akademien oder dem Städel'schen Institut in Frankfurt a. M. gemacht hat; b. daß er das 30. Jahr nicht überschritten hat; c. er hat schriftlich an Eides statt zu versichern, daß die eingereichten Arbeiten von ihm selbst ohne fremde Beihilfe entworfen und ausgeführt sind. Der Termin der Ablieferung der konkurrirenden Arbeiten ist festgestellt auf den 15. Juli d. J. Die Ertheilung des Preises geschieht am 3. August.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Unter den neuen Bildern in der Permanenten Ausstellung von Bismeyer & Kraus sind einige kleine Landschaften von C. Ludwig rühmend hervorzuheben, denen sich ein „Herbstmorgen mit Rehen" von C. Kröner mit besonderer Auszeichnung anreihen läßt. Auch E. Schönfeld's große „Gewitterstimmung" verdient ehrende Erwähnung, wohingegen H. Frische in seiner Harzlandschaft wieder lange nicht so Gutes bietet, wie in der jüngst besprochenen „Englischen Küste". Ein äußerst ansprechendes Bild war der „Winterabend" von Th. Schütz, der ein reizendes Motiv in feiner Zeichnung, sorgfältiger Durchführung und naturwahrer Stimmung zur Anschauung brachte. Th. Hagen's „Winterlandschaft" dagegen konnte weit weniger befriedigen, obschon sie viel anspruchsvoller auftrat. Die Wirkung derselben schien uns weit mehr auf Effekt berechnet als auf Wahrheit beruhend, und die ganze Behandlung hielt sich nicht auf der Höhe künstlerischer Vollendung, die wir in den trefflichen Schweizerlandschaften dieses hochbegabten Künstlers oft zu loben Gelegenheit hatten. Von den Genrebildern hatte die „Wirthsstube" von W. D. Sadler in der Farbe viel Gutes, litt aber leider an einer mangelhaften Zeichnung. Die übrigen boten keinen Anlaß zu besonderer Erwähnung. In der Schulte'schen Ausstellung zeichneten sich zwei große Thierstücke von H. Deiker ehrenvoll aus. Das eine zeigte Hirsche, das andere wilde Sauen in lebensvoller Auffassung und gediegener Behandlung. Eine große Landschaft mit Kühen von R. Burnier erfreute besonders durch die feine Stimmung der Luft, in welcher das Durchbrechen der Sonne an einem nebelfeuchten Morgen sehr wirkungsvoll zur Anschauung gelangte. Eine große Thüringische Landschaft von Tjarda van Starkenborgh darf zu den besten Bildern dieses Künstlers gezählt werden, und zwei Schweizerlandschaften von Albert Arnz übertrafen durch ihre außerordentliche Frische bei weitem die letzten italienischen Landschaften, die wir von diesem produktiven Maler gesehen. Namentlich gefiel uns das Höhenbild, worin die Großartigkeit der Gebirgsnatur durch geschickte Benutzung des Nebels sehr glücklich veranschaulicht erschien. Ein elegantes Damenporträt von Karl Hoff, sowie einige Bildnisse von Frau Marie Wiegmann und Frl. Hedwig Greve fesselten die Aufmerksamkeit in verschiedenartiger Weise, und von den Genrebildern ist die hübsche kleine „Bauernstube" von Richard Sohn noch namhaft zu machen.

Vermischte Nachrichten.

Die Organisation der Verwaltung der k. preußischen Museen bildete am 16. März den Gegenstand einer lebhaften Erörterung im preußischen Abgeordnetenhause. Die Spitze des von Virchow, Wallichs und Mommsen auf die bisherige bureaukratische Praxis geführten Angriffs richtete sich vornehmlich gegen das Institut der Generaldirektion. Besonderen Rückhalt gewann der Angriff durch die bedenkliche Erwerbung der sog. moabitischen Alterthümer, die sich, wenigstens dem Hauptbestande nach, als gemeine Fälschungen herausstellten. Wir theilen nachstehend die Rede Mommsen's nach dem stenographischen Berichte der Kölnischen Zeitung mit:

Dr. Mommsen: M. H.! Ich halte es für meine Pflicht, in dieser Angelegenheit nicht zu schweigen, da ich das tiefe Bedauern theile, welches meine Vorredner geäußert haben, und da ich ferner diesen Angelegenheiten durch meine Stellung nahe stehe, und da ich gewissenhaft glauben darf, unparteiisch zu sein, um die Schäden sowohl wie die ungeheuren Schwierigkeiten einigermaßen zu erkennen. Es wird mir recht schwer, meine Pflicht in dieser Angelegenheit zu erfüllen, ohne vermuthlich Persönlichkeiten zu verletzen, mit denen ich durch lange Lebensgewohnheiten befreundet gewesen bin, deren Namen auf den ruhmreichen Blättern der preußischen Geschichte mit Ehren verzeichnet sind. Aber dies alles hebt die schwere Pflicht nicht auf. Ein anderes Bedenken hätte mich fast zurückgehalten, zu sprechen. Die Angelegenheiten der königlichen Museen, m. H., sind in dem Grade verfahren und verfilzt, daß man nicht weiß, ob ein Wort, in diesem Hause gesprochen, mehr nutzt oder mehr schadet (hört, hört!); mag es noch so ehrlich gemeint oder sachlich noch so berechtigt sein. Aber ich will es darauf wagen. Ich weiß ja, daß alle, Staatsregierung und Abgeordnetenhaus, den Anstalten innig befreundet sind, und in dem Glauben, daß wir einmal, wo es sich um die wirkliche Kultur handelt, daß da der Kulturkampf einen Augenblick zu ruhen vermag, — in diesem Glauben will ich zu Ihnen sprechen. Ich möchte Sie vor allen Dingen auf einen Punkt hinlenken. Es ist ja unzweifelhaft, daß die ungeheuren Schäden, die hier obwalten, sich in zwei große Massen theilen: in die Schäden, die Personen angerichtet haben, und in die Schäden, welche von den Institutionen herbeigeführt worden sind. Ich will auf die ersteren nicht weiter eingehen, es ist dies hier nicht der geeignete Ort, das zunächst zu thun, obwohl es vollkommen richtig und nothwendig ist, auch diese Schäden in so eingehender Weise zu berühren, wie es bereits geschehen ist; aber ich möchte mir erlauben, Ihnen in wenigen Worten das Administrationsschema in Erinnerung zu rufen, wie es dort besteht, und dann an Jeden von Ihnen die Frage zu richten, ob bei diesem Administrationsschema etwas Anderes herauskommen kann, als was ungefähr herausgekommen ist. M. H., darin stimmen wir wohl Alle überein, daß das eigentliche Schwergewicht der Verwaltung auf dem Abtheilungsdirektor ruhe; darum sprechen wir ja nicht von Museen, sondern von königlichen Museen, weil diese Sammlungen, die dort unter einem Namen vereinigt sind, durchaus getrennte Anstalten bilden und durchaus verschiedenen Lebenskreisen, durchaus verschiedenen Gelehrtenkreisen angehören. Diese Abtheilungsdirektoren müssen vor allen Dingen so gestellt sein, daß sie sich in jeder Weise frei zu bewegen und ihr ganzes Sein und Thun diesem hochheiligen Zwecke zu widmen vermögen. Ist denn das geschehen, m. H.? Wir haben die Zeit erlebt, wo ein Abtheilungs-, ein Museums-Direktor, welcher nicht zu gleicher Zeit Professor der Universität oder an einer anderen Hochschule war, eine Rarität war, und viel besser ist es heute noch nicht. Es besteht noch vielfach diese unselige Kombination mit anderen wichtigen Berufsverwaltungen, welche den besten Mann in der Weise fesselt, daß er nicht im Stande ist, sich diesem seinem Berufe zuzuwenden, denn, m. H., wer zwei oder drei Berufe hat, der hat gar keinen (sehr richtig!), und so ist es im Wesentlichen noch hier, und zwar in den wichtigsten Abtheilungen. M. H.! Wir haben lange Zeit in Preußen die ungeheuer schwierige und unendlich kleinliche Aufgabe durchmachen müssen, eine Großmacht zu scheinen, ohne es zu sein, und den Rahmen der Großmacht aufrecht zu erhalten. Dazu gehörten jene Abtheilungsdirektoren, welche auch Professoren sind, wesentlich mit, dazu waren sie vollkommen ausreichend, aber jetzt, wo wir einen Fonds in unserem Etat haben, welcher der Mühe werth ist, wo wir sogar im Stande sind, das Museum nicht blos in abstracto zu besitzen, sondern wo wir dafür kaufen können, muß dies vor allen Dingen aufhören. Was hilft es denn, wenn Sie den Abtheilungsdirektoren Fonds zuweisen? Vor allen Dingen weisen Sie ihnen einen Zweck und die Möglichkeit zu, für diesen Zweck zu reisen. Der Abtheilungsdirektor soll reisen und sich stets in den Erwerbungsländern befinden. Sehen Sie sich doch an, wie die Direktoren des britischen Museums überall im Auslande

zu treffen sind, überall an der richtigen Stelle ihre Pflicht thun! Das brauchen wir auch. Nicht den großen, namhaften Gelehrten brauchen wir an dieser Stelle, sondern den sachkundigen, erfahrenen Mann, der voll und ganz seine Pflicht thun kann und thun will, und den haben wir nicht. Da hilft es nicht, wenn Sie etwas mehr Freiheit in der Bewegung schaffen; vor allen Dingen schaffen Sie die Möglichkeit der Thätigkeit, der Inkompatibilität, die zwischen dem Abtheilungsdirektor und jeder anderen Berufsstellung ist. Das ist die erste Kardinalfrage für das Besserwerden bei unseren Museen. Aber sehen Sie nun einmal, daß auf der einen Seite der große Fehler, der hier gemacht ist, beseitigt werden muß, und sehen Sie dann, wie die Dinge weiter gehen. Der Abtheilungsdirektor hat bei uns bekanntlich eigentlich nichts zu entscheiden; er hat im Wesentlichen nur ein Vorschlagsrecht. Zunächst geht sein Vorschlag an die sogenannte technische Direktion. Diese besteht aus Leuten, welche sachverständig sind oder welche es nicht sind (Heiterkeit), und ich werde Ihnen jetzt den Beweis führen, daß weder die eine noch die andere Kategorie in der Lage ist, das auszuführen, was sie ausführen sollen. Von der letzteren ist es nicht schwierig zu zeigen. Wenn man diejenigen Mitglieder dieser technischen Kommission kennt, die sonst dem Museum nicht angehören, so wird Jeder zugeben müssen, daß sie, um es milde auszudrücken, nur durch ein Versehen in diese Stellung gerathen sein können, und in der Lage sind, von keiner der Abtheilungen im Museum etwas genauer zu verstehen, als daß sie nicht dahin gehören. Dann hat man einige Abtheilungsdirektoren in diese technische Direktion hineingesetzt, die aber vielleicht noch weniger als Sachverständige an ihrem Platze sind. Natürlich, wo ihre eigene Abtheilung in Frage kommt, sind sie ohne Zweifel sachverständig, aber nicht, um sich selber zu kontroliren. Die Kontrole eines solchen Abtheilungsdirektors kann nur durch andere Sachverständige desselben Faches herbeigeführt werden. Das richtet sich namentlich auch gegen den Vorschlag, den jetzt die Budget-Kommission gemacht hat, die Kontrole der Sachverständigen durch die Abtheilungsdirektoren in gremio herbeizuführen. Wenn nun für das ethnologische Museum gekauft werden soll, sind die Männer für das Münzkabinet oder die ägyptische Abtheilung denn der Art, daß sie etwas von Ethnologie verstehen? Ich glaube kaum, daß der Herr Referent diese Frage zu bejahen geneigt ist. Was wir also haben mußten, wären Generalkommissionen, wie sie z. B. bei der Nationalgalerie eingerichtet sind, aus den einzelnen Fächern, mit denen man die einzelnen Abtheilungsdirektoren umgiebt. Soweit man Garantien braucht, muß man sie nach dieser Seite hin suchen, aber nicht in der Weise, daß Sie einige Personen in diese technische Kommission hineinsetzen, welche von den Dingen überhaupt nichts verstehen, und andere, welche nur ihre spezielle Abtheilung kennen und natürlich außer diesen speziellen Abtheilungen nicht wohl verwendet werden können. Diese technische Kommission ist es nun eigentlich, welche nach der Theorie, nach dem Statut über die wichtigsten Ankäufe entscheiden sollte. Ob sie wirklich darüber entscheidet, lasse ich dahingestellt sein, denn ob die Praxis des Museums sich nicht von der Theorie in diesem Punkte sehr wesentlich unterscheidet, das ist eine Untersuchung, welche hier nicht angestellt werden kann. Hat nun diese technische Kommission begutachtet, dann geht die Sache weiter an den Generaldirektor, welcher nun wieder in der unglücklichen Lage ist, — man sagt, er soll kein technischer Direktor sein. Ja, m. H., Sie stellen ihn nun auf der einen Seite über die Abtheilungsdirektoren, auf der anderen Seite über das Museum. So ist es nicht zu vermeiden, da er als Generaldirektor der Museen ausgewählt wird, daß er ein gewisses technisches Urtheil sich nothwendig beilegen muß; er kann gar nicht anders, weil er doch eben für diesen speziellen Kreis erwählt ist. Wollen Sie eine wirklich unparteiische, eine wirkliche Centraldirektion, eine unbefangene, allen Abtheilungen gleich gegenüberstehende Direktion; dafür steht diese Stellung doch der technischen zu nahe. Von dieser Generaldirektion geht dann die Sache an — wie soll ich es nennen — an die Ober-Generaldirektion, an den sogenannten Protektor. Sie wissen, daß man Seine kaiserliche Hoheit den Kronprinzen in diese Stellung hineingezogen hat. Wie wenig diese Stellung geeignet ist, dafür ist wohl der beste Beweis, daß, wenn man über diese Angelegenheit sprechen will, man es nicht thun kann, ohne den Namen des erlauchten Herrn in einer solchen Debatte zu erwähnen. Ich will dabei nicht verweilen. Alsdann, wenn diese vier Instanzen nun gesprochen haben, dann geht die Sache an die fünfte, an das Ministerium, und wird dort schließlich erledigt. So wird bei wichtigen Einkäufen also verfahren: Abtheilungsdirektor, technische Kommission, Generaldirektion, Protektor (Heiterkeit), und sodann schließlich das Ministerium, und eventuell dann wird die Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers eingeholt. Ja, m. H., alle diese fünf Instanzen haben die Macht, zu schaden, sie können ja alle Nein sagen. Bleibt nun aber einem noch die Macht, zu nützen, zu schaffen und einzutreten, wo es nöthig ist? Ich weiß nicht; ich muß sagen: ich bedaure jeden Herrn, der in diesem Getriebe sich befindet oder in dasselbe hineinkommt. Ich habe es schon oft erlebt — ich habe längere Zeit mich mit den Sachen speziell befaßt, — daß Männer mit dem besten, reinsten Willen von auswärts in diese unselige Maschine hineintraten, und kaum sind sechs Monate in's Land gegangen, so hat sich dieselbe Erbitterung, dieselbe Verwirrung möchte ich sagen, des Krieges Aller gegen Alle, wie es mit Recht bezeichnet ist, auch dieses Mannes bemächtigt; es ist keiner, der einer solchen Maschine zu widerstehen im Stande ist. Man muß in der That sagen, m. H., wenn unter solchen Bedingungen uns noch gelungen ist der Erwerb der Suermondt'schen Sammlung, wenn uns gelungen ist die brillante Erwerbung der großen Münzkabinete, so muß man sagen, es ist wirklich das Menschenmögliche geleistet, und es hat sich wieder der gute alte Glaube an das deutsche Volk bewährt, daß, mag es noch so verkehrt regiert und administrirt werden, doch immer noch das Rechte in gewisser Weise durchschlägt. (Heiterkeit.) Aber freilich, was in dieser Hinsicht gelungen ist, m. H., das erfahren wir alle, was aber in mißliebiger und irriger Weise aus dieser verwirrten Verwaltung herauskommt, erfährt glücklicher Weise Niemand; der Einzelne würde es nicht vertragen. Wenn man nur das nachrechnen könnte, was während dieser unseligen Verwaltungsordnung geschadet worden ist, welche positiven pecuniären und moralischen Nachtheile uns zugefügt worden sind blos dadurch, daß das Generaldirektorium der königlichen Museen mit seiner Korrespondenz in einer Weise im Rückstand ist, wie das selbst unter Privaten sonst nicht vorkommt (hört, hört!), so würde das allein ausreichen, um eine Reform schlechthin nothwendig zu machen, und man muß zur Entschuldigung der Generaldirektion sagen, daß allerdings bei einem solchen Geschäftsgange eine expedite Geschäftsführung eine Aufgabe ist, die freilich ein unglaubliches Talent voraussetzt. Das sind die Fehler der Institutionen, freilich kombinirt mit den Fehlern der Personen. Bei diesen zu verweilen, scheint mir nach den obwaltenden Verhältnissen aber nicht am Ort. M. H., wenn Sie dies eine Organisation nennen, ist es dann ein Wunder, daß das Resultat eine Desorganisation ist? Wer den Wind säet, wird den Sturm ernten. Wenn man so anarchisch organisirt, schafft man den Ressortkrieg und vereitelt die Zwecke der Anstalten durch die eigenen Fehler der Institutionen. Diesen Dingen stand auch die Budgetkommission gegenüber, und sie hat ihre Vorschläge gemacht. Im Einzelnen kann ich Manches gegen diese Vorschläge einwenden. Ich finde es z. B. vollkommen angemessen, daß den Abtheilungsdirektoren eine gewisse Summe zur Disposition gestellt wird, unter der Voraussetzung, daß sie auch in der Lage sein müssen, laufende Ankäufe zu machen. Diejenigen Abtheilungsdirektoren, bei denen dies nicht der Fall, z. B. der Direktor der Bildergalerie, würde mit einem derartigen Fonds kaum etwas Rechtes anzufangen wissen. Ueber das Zusammentreten aller Abtheilungsdirektoren, wodurch die Budgetkommission mit Unrecht annimmt, den sachverständigen Beirath ersetzen zu können, habe ich mich bereits früher ausgesprochen. Den Vorschlag, die Provisorien baldmöglichst aufzuheben, theilen wir alle, — aber ich werde gegen diese Resolutionen stimmen, und zwar, weil sie mir zu schwach sind. Wenn Jemand aus zehn Wunden blutet und man legt ihm ein Pflaster auf eine Schramme an der Fingerspitze, so ist das vielleicht human, aber nicht rationell; und so kommen mir diese Vorschläge vor. Was nützt es in diesem Augenblicke unter diesen Verhältnissen, ob man da einige administrative Uebelstände beseitigt, ob man einige Provisorien zu Definitiven macht, ob man einigen Abtheilungsdirektoren etwas Schreiberei erspart, — das sind

sehr wünschenswerthe Dinge, aber sie entsprechen der Gravität der Situation nicht. Nein, meine Herren, ich glaube nicht, daß das hohe Haus in der Lage ist, die Dinge zu bessern; aber wo wir nicht bessern können, wo wir auf die Wunden kein wirkliches Pflaster legen können, da ist es auch nicht unsere Aufgabe, Schönpflästerchen aufzulegen und die Dinge manchem, der sich täuschen lassen will, besser erscheinen zu lassen, als sie sind. Ich wiederhole es: drei Momente sind es, die mit möglichster Schleunigkeit herbeigeführt werden müssen. Es muß dafür gesorgt werden, eine Einrichtung zu treffen, wodurch die beiden nothwendigen Zwecke: die Centralisirung der Fonds einerseits und die Verwendung derselben durch sachverständige Männer andererseits, nebeneinander erreicht werden können. Also, m. H., schlagen Sie alle diese unseligen Zwischenstellen heraus, keine technische Kommission, keine Generaldirektion; geben wir dem hohen Protektor der königlichen Museen die wirkliche Protektion zurück, zu der er berufen ist, aber machen wir ihn nicht zu einem Verwaltungsbeamten, der doch wieder keiner ist; halten wir fest an den beiden Enden der Einrichtung, welche die allein vernünftigen sind. Geben Sie die Centralisirung dem Ministerium, wohin sie gehört, stellen Sie die Abtheilungsdirektoren direkt unter das Ministerium, dann kommen wir zu dem Resultat, welches wir brauchen. Mehr aber als diese — wenn Sie wollen — frommen Wünsche auszusprechen, ist das hohe Haus nicht in der Lage, und, wie gesagt, wo Sie nicht heilen können, da pflastern Sie auch nicht. Dies ist ein Pflaster. (Lebhafter Beifall.) — Die Debatte endigte mit Annahme eines von Mommsen, Wehrenpfennig und Lasker gestellten, und von letzterem kurz begründeten Antrags, dahin gehend: „Das Haus der Abgeordneten wolle beschließen: In Erwägung, daß die Reorganisation in der Verwaltung der königlichen Kunstmuseen dringend nothwendig erscheint, um den aus der jetzigen komplicirten Verwaltung entspringenden Mißständen abzuhelfen; in fernerer Erwägung, daß die Anträge der Budgetkommission nur einen Theil jener Mißstände in's Auge fassen, spricht das Haus der Abgeordneten die Erwartung aus, daß die königliche Staatsregierung eine Reorganisation in der Verwaltung der Kunstmuseen im Sinne der Vereinfachung und Decentralisation in Angriff nehmen werde."

Soddoma's Opfer Abraham's in Pisa. Ein Korrespondent der Mecklenb. Zeitg. schreibt: „Ich kann Ihnen eine gute Neuigkeit aus der Kunstwelt melden: das Opfer Abraham's von Soddoma ist, wahrscheinlich in Folge unserer Beschwerden, im Dom von Pisa wieder aufgehängt, nachdem es so lange Jahre aus demselben verschwunden war und ich es im vorigen Jahre im anscheinend traurigsten Zustande in der Opera del Duomo als gelbgrün schillerndes Stück verschimmelter Leinewand gesehen. Jetzt dagegen sah ich das Bild bei einer Reise durch Pisa schön geputzt und glaubte zu unterscheiden, daß kein fremder Pinsel darüber gekommen. Der Urheber dieser staunenswerthen Restauration ist ein junger Maler aus Pisa, den man jetzt nach Florenz berufen hat, und er hat dies Wunder ohne Anwendung des Pettenkofer'schen Verfahrens verrichtet. Man muß sehen, um zu glauben, wie trefflich er die Bilder herstellt. Seine ersten Versuche findet man in der Pisaner Akademie, an Soddoma's Bild aus der Kirche der Madonna della Spina und anderen; bei diesen ist er noch zu weit gegangen und hat den Schmelz der Lasuren mit fortgebracht; der Abraham aber hat zum Glück in dieser Weise nicht gelitten."

Ueber das Modell zum Berliner Goethe-Denkmal berichtet das Berl. Tagebl.: „Im Uhrsaale der Akademie der Wissenschaften ist das Gipsmodell zum Goethe-Denkmal, von Schaper entworfen, ausgestellt, wie es in hoffentlich nicht allzu langer Zeit in Marmor ausgeführt sein wird. Das Werk ist, bis auf den, wie es scheint, unerläßlichen Füllungsmantel und die obligate Schriftrolle in der rechten Hand, von einer wohlthuenden Natürlichkeit, vollendeten Anmuth und dennoch von einer höchst seltenen Originalität im Aufbau. Der Dichter selbst ist in leuchtender Mannesschönheit dargestellt, so etwa in dem Alter, da er die italienische Reise antrat. Freien, weitgeöffneten Auges scheint er in seine ahnungsvolle, gedankenreiche Welt hinauszublicken, ein vollendeter Mensch und eben darum ein wahrhaft göttlicher Mensch. An das cylindrisch geformte Postament angelehnt sind drei weibliche Figuren, die trotz ihres allegorischen Charakters des bestimmt ausgesprochenen, lebensvollen Individuellen nicht entbehren. Die Eine stellt die lyrische Dichtung dar; eine herrliche, milde Gestalt hält sie die Harfe in der einen Hand, während ein schelmischer Amor mit seinem Pfeile ihr just das Herz verwunden will. Die Andere zeigt in ihren ausdrucksvollen Zügen das Bild des ruhigen forschenden Sinnes; ein Genius mit erhobener Fackel leuchtet ihr voran. Die Dritte hingegen, sinnend über eine Rolle gebeugt, scheint sich in die Tiefen der tragischen Dichtkunst zu versenken. Das Werk steht so allseitig fertig und abgerundet vor uns, daß wir überzeugt sind, es wird dereinst unter allen Denkmälern einen der ersten Plätze einnehmen."

Erklärung.

Ein Artikel in Heft 5 der Zeitschrift für bildende Kunst veranlaßt mich zu der bestimmten Erklärung: Mein Entwurf zu dem Nationaldenkmal für den Niederwald ist durch keine der anderen Konkurrenzarbeiten beeinflußt worden. Ich habe weder die erste noch die zweite Ausstellung dieser Entwürfe besucht und mich einzig und allein von den Bedingungen leiten lassen, welche der gewählte Platz und die Innehaltung der gegebenen Bestimmungen boten. So ist der Gedanke entstanden, an einem breiten Unterbau, zwischen den Eckgestalten des Krieges und des Friedens, in einem großen Relief die Wacht am Rhein, die Einigung der deutschen Helden um den königlichen Oberfeldherrn, in der hoch darüberstehenden Germania aber den Abschluß des glorreichen Krieges, die Siegesfreude und die Besitznahme des wieder aufgerichteten deutschen Kaiserthrones und der Kaiserkrone zu versinnbildlichen. Darum ist ihr Haupt gehoben und weithin den mächtigen Rheinstrom überschauend gedacht, der ihr durch deutsche Gauen entgegenwallt; darum hält sie im Siegeskranz die Kaiserkrone empor, um sie auf das eigene Haupt zu setzen. Sie steht gepanzert, den Mantel in das Wehrgehänge verschlungen, das ruhende Schwert fest in der Linken vor dem Throne, welcher zum Ausdruck dieses Gedankens, wie zur Entwickelung des massigen Unterbaues unentbehrlich ist. Der genannte Artikel konstatirt, daß mein erster Entwurf der Germania, welche in der nahen Verbindung mit den ihr groß zur Seite stehenden Gestalten des Krieges und Friedens sitzend dargestellt war, das Motiv des sich Krönens enthielt, und bringt die Abbildung einer Germania von Herrn Kaupert, durch welche mein letzter Entwurf beeinflußt worden sein soll, obwohl diese Figur, deren Linke Schild, Schwert und Kranz hält, weder in der Körperstellung, noch in der Haltung und Richtung des Kopfes, noch in Anordnung des Gewandes, auch nicht in der Haltung der Krone, welche sie auf flacher Hand darbietet, am wenigsten aber in dem Charakter der Erscheinung der meinigen ähnlich ist. Stünde dem Leser jenes Artikels zugleich die Abbildung meines Entwurfes vor Augen,*) so würde ich mich jeder Erklärung enthoben erachten. Da aber mein Entwurf als unzusammenhängend geschildert wird, sah ich mich zu der vorstehenden Darlegung veranlaßt.

Dresden am 22. März 1876.

Johannes Schilling.

Zeitschriften.

L'Art. No. 63. 64. 65.

Frédérick Lemaitre par A. Genevay. (Mit Abbild.) — Chronique de l'Hôtel Drouot. (Mit Abbild.) — L'école archéologique de France à Rome, von A. Louvrier de Lajolais. — De quelques sculpteurs du XVIIIe et XIXe siècle, von P. Pétroz.

The Academy. No. 201. 202.

The Moabite Pottery, von A. Sprenger. — Blake at the Burlington club, von W. M. Rossetti. — Conze, Hauser u. Niemann, Archäologische Untersuchungen, von A. S. Murray. — B. R. Hoydon, Correspondence and table-talk, von W. M. Rossetti. — The new salon, von Ph. Burty. — Modern sculpture and a new museum of antiquities in Rome, von C. J. Hemans. — Death of Dr. J. Siegismund, von D. Pierides. — Art sales.

Christliches Kunstblatt. No. 3.

Die Kirche der reformirten Deutschen in St. Petersburg. — Aus Michelangelo's Briefen. — Vom Tempel Salomo's.

*) Vergl. den Holzschnitt zu Heft I des vorigen Jahrggs. der Zeitschrift. A. d. Red.

The Art-Journal. März.
The history of the art of bookbinding, von M. A. Tooke. — The costum of english women, von W Thornbury. (Mit Abbild.) — Exhibition of works by Fred. Walker. — Exhibition of pictures by deceased masters at Burlington House. — Edinburgh school of art — The royal academy prizes — Enamelling of precious metals in India, von A. Hunter. (Mit Abbild. — Michael Angelo's virgin and child. — The xylographic process. — The picture gallery at the royal aquarium, Westminster.

Kunst-Halle. No. 1. 2.
Friedrich Weber, Kupferstecher. — Das Kunstleben in Bonn. — Das Tegetthoff Denkmal — Radirungen von August Bauer.

Journal des beaux-arts. No. 5.
Le troisième centénaire de Rubens. — La Hollande et un Français. — Les eaux fortes du catalogue de Lissingen. Les ateliers de Paris.

Kunst und Gewerbe. No. 13.
In der Werkstatt eines Naturschnitzers, von G. Dahlke. — Die bayerischen Collectivausstellungen in Philadelphia.

Gewerbehalle. Lief. 4.
Tympanum vom Dome zu Naumburg; Romanisches Kapitäl aus der Schottenkirche zu St. Jakob in Regensburg (12. Jahrh.); Schlusssteinrosetten aus dem Kreuzgang von St. Emmerau ebenda (13. Jahrh.); Stoffmuster von einem Antipendium der St. Egidi-Kirche in Barsfeld (16. Jahrh.). — Moderne Entwürfe: Vorder- und Rückansicht eines Bronzekapitäls am Collège Chaptal in Paris; Sgraffito-Ornament; Kamine; Hausthüre; Schränkchen im Stile Louis XIII.; Stühle; Pfeilerschränkchen; Wandmappe oder Lesepult; Jardinière im Stile Louis XIV.; Plafond; Beschläge und Schlossschilder in Silber.

Deutsche Bauzeitung. No. 25.
Die St Gertrudis-Kirche in Essen a. Rh. (Mit Abbild.) — Das Project einer polytechnischen Hochschule für Berlin und seine Gegner.

Inserate.

Museum Minutoli.

Berichtigung. In der Anzeige in No. 24 d. Bl. ist statt „Kunstwasser" Kunstwaffen zu lesen.

Für die **Schnaase-Büste** gingen ferner ein von Herren Prof. W. Flemming in Prag fl. 5. = 8 M. 80 Pf., O. Wesendonck in Dresden 20 M.

Summe	28 M. 80 Pf.
Summe der bisher. Quittungen . .	3704 „ 40 „
Gesammtsumme	3733 M. 20 Pf.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Nr. 27.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

14. April

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Berliner Nationalgalerie.

I.

Τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον μετὰ μὲν πλείονα τίκτει. Aeschylos.

Am 22. März, dem Geburtstage des deutschen Kaisers, ist die Berliner Nationalgalerie, das Resultat einer mehr als zehnjährigen Arbeit, eröffnet worden. Ihre Baugeschichte ist eine Kette von Mißgriffen. Aus ihr erklärt es sich, weshalb das vollendete Werk wenig oder gar nicht den gehegten Erwartungen entspricht. Zwar sind schon während des Baues sehr ungünstige Schilderungen, namentlich von den inneren Räumlichkeiten, in die Oeffentlichkeit gedrungen; diese Schilderungen waren jedoch nur der Schatten der Thatsachen, welche nunmehr klar vor Jedermanns Augen liegen. Es handelt sich hier nicht, wie so häufig bei Werken der bildenden Kunst, um einen Widerstreit zweier Geschmacksrichtungen, deren jede etwa einen gleichen Theil von Berechtigung für sich hätte, es handelt sich nicht um einen Kampf verschiedener Systeme: Freund und Feind, die Vorsichtigsten wie die Heißsporne der Kritik, alle sind in dem — rücksichtslos ausgesprochenen oder schüchtern angedeuteten — Gedanken einig, daß die Berliner Nationalgalerie vom Sockel bis zum Dachfirst verfehlt ist.

Die Nationalgalerie bildet ein Glied des von Friedrich Wilhelm IV. projektirten Forums für Kunstzwecke, welches sich auf der bereits mit dem alten und neuen Museum besetzten Spreeinsel ausdehnen sollte. Der großartige Gedanke, welcher diesem Projekte zu Grunde liegt, ist niemals zur Ausführung gelangt. Erst die jüngste Zeit hat ihn wieder aufgenommen, und es scheint nunmehr wirklich gegründete Aussicht vorhanden zu sein, die der Kunst gewidmeten Gebäude auf der Museumsinsel in nicht zu ferner Zeit vereinigt zu finden. Zunächst soll mit dem Bau eines provisorischen Gebäudes für die akademischen Kunstausstellungen begonnen werden. Auch für die Kunstakademie selbst soll ein Platz auf dieser Insel ausersehen sein. Endlich beabsichtigt man, ein viertes Museum, speziell zur Aufbewahrung der Gypsabgüsse, zu erbauen.

Den Mittelpunkt des von Friedrich Wilhelm IV. projektirten Kunstforums sollte ein auf hohem Unterbau ruhender korinthischer Peripteros mit einfacher Freitreppe bilden. Das untere Geschoß sollte Hörsäle aufnehmen, das Hauptgeschoß eine mächtige Aula umschließen. Diese Aula sollte zugleich — so beschloß man später — den Raum zur Aufstellung der Cornelius'schen Kartons gewähren. Als durch das Vermächtniß des Konsuls Wagner der Plan angeregt wurde, eine nationale Kunstsammlung zu gründen, wollte man zur Verwirklichung dieses Gedankens das Projekt des inzwischen verewigten Königs wieder aufnehmen. Stüler wurde mit der Ausführung des Planes beauftragt. Da die Bestimmung des fraglichen Gebäudes eine ganz andere geworden war, so war mit einer detaillirten Ausarbeitung des vorhandenen Projekts nichts gethan. Es mußte vielmehr, der veränderten Bestimmung entsprechend, eine vollständige Umarbeitung erfolgen. Sehen wir nun, wie Stüler seine Aufgabe löste.

Zunächst machte Stüler aus dem Peripteros des Königs einen Pseudoperipteros. Vorn ließ er den Pronaos bestehen; an die Hinterfront klebte er jedoch

noch eine Apsis an. Es ist dieses meines Wissens das erste Mal, daß Jemand den Versuch gemacht hat, die strenge Norm des antiken Tempels durch eine mittelalterliche Bauform zu erweitern, deren Sinn mit dem Tempelschema nicht zu vereinigen und die vollends bei einem Museum nichts mehr als eine dekorative Spielerei ist. Aus der einfachen Freitreppe machte er eine Doppelstiege mit zwei mächtigen Armen, welche fünf plastische Gruppen aufnehmen sollte. Das ist die „Umarbeitung" Stüler's. Ich weiß nicht, wie auf Grund dieser Thatsachen der soeben ausgegebene Katalog der Nationalgalerie in seiner Vorrede noch die Behauptung wagen kann, Stüler hätte „die nach einer Skizze von der Hand König Friedrich Wilhelm's IV. entworfene äußere Gestalt des Bauwerkes im Wesentlichen" beibehalten. Stüler hat vielmehr die Skizze des Königs in das gerade Gegentheil verkehrt, es müßte denn sein, daß man unter dem Wesentlichen nur die Beibehaltung des korinthischen Stiles verstände. Bei einer kritischen Besprechung der Nationalgalerie ist mithin der Name des hochseligen Königs aus dem Spiel zu lassen. Die architektonische Gestaltung des Aeußeren ist ausschließlich auf die Rechnung Stüler's zu setzen, der den Plan des Königs mit sehr geringer Pietät behandelte, die Gestaltung des Innern auf die Rechnung des Herrn Geh. Oberhofbaurath Strack.

Mit der Ausführung des Baues, welcher im Frühjahr 1866 begann, wurde eine Kommission, bestehend aus den Herren Strack, Baurath Erbkam, Geh. Oberregierungsrath Knert und v. Olfers, betraut. Olfers und Erbkam weilen nicht mehr unter den Lebenden. Erbkam fungirte bis zu seinem im Januar dieses Jahres erfolgten Tode als technischer Leiter, während die künstlerische Leitung in den Händen Strack's lag. Nach übereinstimmenden Mittheilungen ist Erbkam für die Kärglichkeit der bei dem Bau aufgewendeten Mittel, welche einen Theil der vorhandenen Mängel verschuldet hat, verantwortlich zu machen. Der Bau wurde nach einem vor nunmehr zehn Jahren ausgearbeiteten Etat begonnen und zu Ende geführt, ohne daß die inzwischen total veränderten Verhältnisse mit in Anschlag gebracht wurden. Nach dem glorreich beendigten Kriege wäre der richtige Zeitpunkt gewesen, eine nachträgliche Geldbewilligung in ausreichender Höhe von den Kammern zu fordern; man hat dies leider versäumt. Man erzählt die wunderlichsten Geschichten von der Sparsamkeit, mit der zu Werke gegangen ist. Indessen reden die Thatsachen deutlich genug, so daß wir von mündlichen Mittheilungen Abstand nehmen können. Im Treppenhause sind beispielsweise die Füllungen einer Galeriebrüstung in Marmor ausgeführt, während ein Relief, das Werk eines Künstlers, aus gemeinem Stuck geformt ist. Das Treppenhaus zeichnet sich überhaupt durch eine große Verschwendung edlen Materials aus, so daß man nicht zu viel sagt, wenn man als charakteristisch für die Bauführung der Nationalgalerie sagt: für die Werke der Künstler hat man nur Stuck oder höchstens Sandstein gehabt, während für die Steinmetzen Marmor in Hülle und Fülle vorhanden war.

Der Bau der Nationalgalerie nahm zehn Jahre in Anspruch. Die Eröffnung fand, wie erwähnt, im März statt, nachdem man noch in den letzten Wochen die größten Anstrengungen gemacht hatte, um die Dekoration des Innern bis zum Geburtstage des Kaisers einigermaßen zu vollenden.

Die äußere Gestalt der Nationalgalerie ist folgende: Auf einem 12 Meter hohen Unterbau, welcher die Souterrains und das erste Hauptstockwerk enthält, erhebt sich der korinthische Pseudoperipteros in Form eines Rechtecks, aus dessen Hinterfront sich eine halbkreisförmige Apsis entwickelt, um welche die Halbsäulen gleichfalls herumgeführt worden sind. Unter der doppelarmigen Freitreppe führt ein schluchtenartiger Durchgang in das erste Geschoß, während man von der Freitreppe zunächst in eine von acht freistehenden Säulen getragene Vorhalle, und aus ihr in das zweite Geschoß gelangt. Wie gewöhnlich in Berlin, ist der Zweck dieser Freitreppe vollkommen illusorisch. Die aus der Vorhalle in das zweite Geschoß führende Thür ist verschlossen; der Eingang erfolgt nur durch die Schlucht in das Erdgeschoß. Mithin hat die doppelarmige Freitreppe, welche den fünften Theil des ganzen der Nationalgalerie gewidmeten Flächenraumes einnimmt, nur den Zweck, die Besichtigung des in der Vorhalle zu beiden Seiten der Thür angebrachten Reliefs zu ermöglichen. Im Uebrigen ist sie nichts als ein rein dekorativer Versuch, der obenein an einem völlig unpassenden Orte ausgeführt ist.

Zwischen den Kapitälen der Halbsäulen sind Schilde angebracht, welche in Goldschrift die Namen, das Geburts- und das Todesjahr der hervorragendsten deutschen Künstler tragen. Ueber die mehr oder minder unglückliche Wahl dieser Namen wollen wir mit dem Baumeister nicht rechten. Nach den bisher gemachten Erfahrungen ist mit den Berliner Architekten eine Verständigung über kunstgeschichtliche Fragen in den meisten Fällen nicht herbeizuführen. Ebenso ließe sich über manche Jahreszahl streiten. Jeder Kunstgelehrte weiß, daß auf diesem Gebiete noch manches im Argen liegt. Indessen steht so viel wenigstens fest, daß Dürer im Jahre 1528 gestorben ist, während an dem „der deutschen Kunst" geweihten Gebäude sehr erbaulich 1526 als sein Todesjahr zu lesen ist.

Als Aufsatz des Giebeldreiecks figurirt eine von Schweinitz herrührende Gruppe aus Sandstein, welche die drei bildenden Künste darstellt. Für den übrigen

plastischen Schmuck des Aeußeren ist der Bildhauer M. Schulz maßgebend gewesen. Wenn man auf Grund seiner Arbeiten an der Nationalgalerie nach einem Vorwande sucht, welcher ihm zu so hervorragenden Aufgaben wenigstens den Schein der Berechtigung verleiht, so wird man sich vergeblich bemühen. Von ihm rührt die Komposition der Giebelgruppe oder vielmehr des Giebelhautreliefs her — die Figuren treten etwas weiter als bis zur Hälfte aus dem Grunde heraus. Es stellt „Germania als Beschützerin der bildenden Künste" dar. Von ihm rühren die beiden Gruppen am Beginn der Freitreppenwangen her: der Unterricht, welchen ein Maler und ein Bildhauer einem Knaben in ihren Künsten ertheilen. Sein Werk ist endlich das die Entwickelung der deutschen Kunst in ihren Hauptvertretern darstellende Relief in der Vorhalle. Während man von den in Sandstein ausgeführten Treppenfiguren angesichts ihrer Unbedeutendheit schweigen muß, hat man um so mehr von dem Relief zu sagen.

Die Kunstgelehrten arbeiten Jahr aus Jahr ein an der Vervollkommnung der Kunstgeschichte. Verdienstvolle Monographien haben die Persönlichkeiten der hervorragendsten Künstler in das rechte Licht gerückt, zusammenhängende Darstellungen der Kunstgeschichte haben diese Einzelforschungen für das Gesammtbild verwerthet. Wenn sich auch die Kunstgelehrten hinsichtlich der Wirkungen ihrer Thätigkeit auf das Volk und selbst auf das gebildete Publikum keinen Illusionen hingeben, so dürfen sie doch billig erwarten, daß wenigstens die Künstler ihren Bestrebungen einige Aufmerksamkeit schenken. Leider geschieht dies in so geringem Maße, daß man ebenso gut sagen kann: es geschieht nicht. Wenn nun ein Bildhauer wie Moritz Schulz sich an der deutschen Kunstgeschichte in so frevelhafter Weise vergreift, wie er es in seinem Relief für die deutsche Nationalgalerie gethan, so verdient das öffentlich die schärfste Rüge. Die beharrliche Verachtung, welche der größere Theil der ausübenden Künstler in Berlin den Theoretikern widmet, hat hier ihre Früchte getragen. Um zu zeigen, wie sich ein Moritz Schulz die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst denkt, führe ich die Namen der auf der einen Hälfte des Reliefs dargestellten Künstler von links nach rechts an. Dem Original sind nur die Namen beigefügt, die Jahreszahlen setze ich zur Bequemlichkeit des Lesers hinzu: Karl der Große thronend — Eginhard — Willigis † 1011 — Bernward von Hildesheim † 1020 — Erwin von Steinbach † 1318 — Gerhard von Rile † ca. 1302 — Nicolaus Wurmser ca. 1360 — Theodor von Prag ca. 1360 — Heinrich von Duderstadt ca. 1424 — Wilhelm von Köln † ca. 1370 — Stephan Lochner † 1451 — Jakob der Deutsche — Adam Kraft † 1507 — Sebald Schonhofer — Veit Stoß † 1533 — Peter Vischer † 1529 — Hans Brüggemann † ca. 1522 — Schongauer † 1488 — Alexander Colin † 1612 — Hans Holbein † 1543 — Virgilius Solis † 1578 — Lucas Cranach † 1553 — M. Wolgemut † 1519 — Grünebaum (?!) — Burgkmair † 1559 — Hans von Kulmbach † ca. 1522 — Albrecht Dürer. Dieses Tableau ist in seiner trockenen Aufzählung zu beredt, um noch eines ausführlichen Kommentars zu bedürfen. Der famose Grünebaum ist in Folge meiner energischen Remonstrationen in einer Berliner Zeitung in Grünewald korrigirt worden. Die Spuren dieser Korrektur brandmarken die geradezu unerhörte Leichtfertigkeit, mit welcher der Künstler an sein Werk gegangen ist, für alle Zeiten. Noch sei mir gestattet, auf die unsinnige Zusammenstellung von Holbein und Cranach mit dem verhältnißmäßig sehr unbedeutenden Virgilius Solis hinzuweisen, der mit der Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst bis Dürer nichts zu thun hat und auch später auf sie keinen Einfluß übte. Dasselbe gilt von dem Bildhauer Colin, der nicht einmal ein Deutscher war. Hinter Erwin von Steinbach paradirt seine Tochter Sabina, an einem Engel meißelnd. Dieses Märchen ist bereits seit fünfundzwanzig Jahren aus der Kunstgeschichte ausgemerzt, der Meister M. Schulz schwärzt es wieder ein. Heinrich von Duderstadt ist der Name eines Mönches, welcher auf einem in der Bibliothek zu Göttingen befindlichen Bilde aus dem Jahre 1424 zu lesen ist. Der Mönch selbst kniet am Fuße des Kreuzes, welches auf dem Bilde dargestellt ist. Wenn wir nun auch annehmen wollen, daß der knieende Mönch wirklich der Maler und nicht etwa der Donator des Bildes ist, so müssen wir es doch als eine Kühnheit bezeichnen, wenn Jemand diesen im Uebrigen ganz unbekannten Mönch unter die Hauptvertreter der Entwickelung der deutschen Kunst versetzt. Daß Sebald Schonhofer gar nicht existirt hat, sondern die müßige Erfindung eines Kupferstechers aus dem 17. Jahrhundert ist, hat Bergau bis zur Evidenz dargethan.

Der Reliefstreifen rechts von der Thür stellt die Entwickelung der neueren deutschen Kunst dar und enthält ähnliche Wunderlichkeiten. So eröffnet z. B. Kaulbach den Reigen der deutschen Künstler. Auf ihn folgt erst an zweiter Stelle Cornelius. Den Beschluß bilden Sandrart, der Erzgießer Jacobi und Schlüter. Was Sandrart mit der Entwickelung der neueren deutschen Kunst zu schaffen hat, weiß ich nicht. Derselbe Sandrart figurirt übrigens auch auf den Namensschilden zwischen den Säulenkapitälen der Ostseite. Vermuthlich haben die dicken Folianten, welche Sandrart zusammen geschrieben, den Baumeister zu dieser etwas befremdlichen Huldigung bewogen. — Es wird behauptet, dem Autor jener Reliefs hätte bei ihrer Komposition der Hemicykle Delaroche's vorgeschwebt. Wenn dem so ist, so

hat er ihm wahrscheinlich in solcher Höhe vorgeschwebt, daß er nichts mehr von ihm wahrnehmen konnte.

So schwer und unentschuldbar die an den Reliefs gerügten Verstöße auch sind, so würden wir sie dennoch einer milderen Beurtheilung unterzogen haben, wenn der künstlerische Werth der Reliefs uns für die an der Kunstgeschichte begangene Versündigung theilweise entschädigte. Leider ist dies nicht der Fall. In der Komposition offenbart sich ein sehr untergeordneter Geist, und die stilistische Behandlung widerspricht den einfachsten Gesetzen des Reliefstiles. Dazu kommt ein auffallender Mangel an formaler Schönheit. Die jüngste Vergangenheit hat gerade auf dem Felde des Reliefs so hervorragende Schöpfungen gezeitigt, daß es uns vollkommen unbegreiflich erscheint, wie die Skizze des Schulz'schen Reliefs zur Ausführung bestimmt werden konnte, und nicht vielmehr noch zur rechten Zeit ein bewährter Meister mit der Aufgabe betraut wurde. Das Relief ist in französischem Kalkstein geschnitten.

Ueber diesem Relief zieht sich unmittelbar unter der Decke ein von Strack komponirter Arabeskenfries (Adler mit Kandelabern und Blattornament) hin, welcher von Salviati in Glasmosaik ausgeführt ist. Auf den Säulenkapitälen liegt ein Epistylion und darüber ein ornamentirter Fries, dessen Relief leider zu flach gehalten ist, um von solcher Höhe herab zu wirken. So lange Strack nicht farbig zu komponiren braucht, zeigt sich sein Erfindungstalent meist von einer glücklichen Seite. Hinwiederum hat es ihn bei dem Entwurfe des Gitterthores, welches den Eingang unterhalb der Freitreppe verschließt, im Stich gelassen. Gerade die Schmiedekunst hat sich neuerdings unter dem Einflusse der Privatarchitektur zu einer sehr erfreulichen Höhe emporgearbeitet. Der Architekt der Nationalgalerie scheint von diesem Aufschwung zum Nutzen des Gebäudes keine Notiz genommen zu haben.

Unmittelbar vor der Vorhalle bilden zwei in Sandstein ausgeführte weibliche Figuren den Abschluß der Freitreppe, welche die Erfindung und die Ausführung des Kunstwerkes, den Kunstgedanken und die Kunsttechnik personificiren. Die Figur zur Linken des eintretenden Beschauers ist ein Werk Moser's, die andere ein Werk Calandrelli's. Erstere zeichnet sich durch hohe Formenschönheit, ein niemals fehlender Vorzug des Moser'schen Talentes, aus. Den Podest der Freitreppe soll eine noch nicht vollendete Reiterstatue Friedrich Wilhelm's IV. von Calandrelli schmücken.

Es erübrigt noch, um die Beschreibung der äußeren Gestalt der Nationalgalerie zu schließen, die Bemerkung, daß das Gebäude aus röthlichem Nebraer Sandstein ausgeführt ist.

Adolf Rosenberg.

Kunstliteratur.

Grueber, B., Die Elemente der Kunstthätigkeit. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1875. IX und 290 S. 8.

Das Buch ist bestimmt, an der Münchener Akademie der Künste, an welcher der Verfasser seit Jahren wirkt, als Lehrbuch zu dienen, durch welches die Gesetze des Sehens, der Farben und der Formenbildung in leichtfaßlicher Weise erklärt werden, und welches den Vorträgen des Verfassers als Leitfaden dienen könnte. Diese Absicht erklärt hinreichend den ersten, mit Sachverständniß gegebenen, in seinem Vortrag klar gehaltenen Theil. Die Mittheilung ist in dogmatischer Form gegeben, wie es sich für ein Buch solchen Zweckes gehört: bleibt doch dem Vortrag des Lehrers der volle Spielraum, je nach Bedürfniß seines Publikums die Sache zu vertiefen und die gegebenen Lehren zu begründen. Sollte aber dieser Charakter vorherrschen, so wäre es vielleicht räthlich gewesen, auch Manches dem Vortrag des Redners zu überlassen, was doch auf nicht mehr als auf eine poetisch empfundene, geistreiche Auffassung der Dinge Anspruch machen darf, keineswegs aber auf wissenschaftliche Gültigkeit, wie die sehr hübsche Parallele zwischen dem im Verlauf des Jahres sich entwickelnden Farbenspiel in der Natur und dem im Verlauf des Lebens sich offenbarenden Farbenspiel am Menschen S. 20 ff. Etwas verwunderlich werden des Verfassers Anschauungen, wenn er von seinem nächsten Thema abschweift und auf das Gebiet der Theorie übergeht. So bei der Newton'schen Farbenlehre. Wenn ein Goethe sich in recht ungemessenen Ausdrücken gegen Newton und dessen Anhänger ausläßt, wenn Schopenhauer womöglich noch schärfer in's Zeug geht, so waren das schöpferische Geister von solcher Größe, daß man diese kleinen Schattenseiten übersieht, ohne sie darum weniger wegzuwünschen. Wenn aber Grueber für die Goethe'sche Farbenlehre eintritt und dabei über die Gelehrten mit Sätzen herfällt, wie: „Der Dichter hatte keine Idee von dem Schlendrian der Schulmänner und Stubengelehrten, von ihrem Widerwillen, selbst zu denken und eigene Versuche anzustellen —“, wenn er die Nichterwähnung Goethe's in einer Reihe physikalischer Werke als eine Rache hinstellt, welche die „Mathematiker und Physiker vom Fache“ an dem Dichter ausübten, weil sie ergrimmt waren „über die Zurechtweisungen, welche derselbe einem ihrer Koryphäen angedeihen ließ“, so klingt das keineswegs pathetisch, sondern komisch. Wie einer unserer größten Physiker über Goethe als Naturforscher geurtheilt hat, möge Grueber aus dem trefflichen Aufsatz von Helmholtz „Ueber Goethe's naturwissenschaftliche Arbeiten“ (Populär wissenschaftliche Vorträge, Heft I) ersehen: er findet dort zugleich den Fundamentalirrthum Goethe's in der Farbenlehre klar dargelegt, bei voll-

ständiger Bewahrung all der Pietät, die jeder Deutsche unabänderlich dem großen Genius zollt.

Der zweite Theil giebt eine kunstgeschichtliche Uebersicht. Je mehr wir überzeugt sind, daß der rein künstlerischen Thätigkeit unserer lernenden Kunstjünger eine die Geisteswissenschaften umfassende Beschäftigung zur Seite treten muß, damit der einseitig technischen Ausbildung eine auf allgemeine Bildung ausgehende die Wagschale halte, je mehr wir es für ganz verkehrt halten, wenn, wie es in der That noch vorkommt, ein junger Maler oder Bildhauer sich dadurch zu einem Künstler glaubt heranbilden zu können, daß er zu einem Meister in die Lehre geht und keine Ahnung von Ausbildung in Geschichte, Sprache oder gar Philosophie erhält: um so mehr sind wir mit Allem einverstanden, was den engen Horizont eines Kunstschülers erweitern kann. Immerhin aber können wir eine solche kultur-kunstgeschichtliche Rundschau nur im weitesten Sinne des Wortes zu den „Elementen der Kunstthätigkeit" zählen. Ueberall tritt in wohlthuender Weise bei dieser Rundschau hervor, daß ein Mann zu uns spricht, der selbst gesehen und der sich ein eigenes Urtheil gebildet hat, — Eigenschaften, die allerdings der jungen Künstlerschaft nicht eindringlich genug zur Nachahmung und Nachachtung empfohlen werden können. Nur ließe sich damit, unbeschadet dieses Vortheils, etwas mehr Eingehen auf das verbinden, was andere Leute gesehen und gedacht haben. So hält der Verfasser noch die Anschauung fest, daß „die indische Architektur etwa um's Jahr 1500 vor Christus jenen Grad von künstlerischer Ausbildung erreicht hatte, welchen die noch bestehenden Denkmale aussprechen", während man sonst die ältesten jetzt noch existirenden Werke nicht über den König Asoka im 3. Jahrhundert v. Chr. zurückdatirt.

Recht interessant sind die auf Autopsie beruhenden Schilderungen von Land und Leuten in dem Abschnitte „Von deutscher Art und Kunst". Aber wie die Autopsie vor längerer Zeit stattgefunden hat, so möchte auch in der Schilderung Manches auf die heutigen Verhältnisse nicht mehr recht passen. Dabei begegnen dem Verfasser auch recht verwunderliche Dinge. So steht auf der Seite 272 wörtlich zu lesen: „Wie es gekommen, daß der Staat in seiner Gesammtheit nicht den Namen **Brandenburg**, sondern **Preußen** erhalten hat, ist räthselhaft." Sollten sich die bayerischen Reservatrechte etwa auch auf die Schulbücher erstrecken und es diesen nicht gestatten, dieses „Räthsel" zu lösen? Aber wenn es in den Schulbüchern nicht zu finden wäre, so werden doch Werke wie Becker, Schlosser, Weber in München zu finden sein, und ein Blick in diese hätte zur Lösung der „räthselhaften" Thatsache genügt.

Die Schlußbemerkung in Betreff des Widerstreits der beiden um die Herrschaft ringenden Baustile und in Bezug auf einen etwa neuzuschaffenden ist sehr vernünftig und wird sich ebenso des Beifalls der Ruhigdenkenden erfreuen, wie die gerade hier noch einmal deutlich hervortretende Grundtendenz des Buches. V. V.

Br. Kupferstichsammlung des Britischen Museums. Unter dem Titel „Handbook to the Department of Prints and Drawings" ist ein Buch unter der Presse, welches zum ersten Male über die Schätze des Print Room im Britischen Museum ausführliche Nachricht geben wird. Das Werk, ein Band in Oktav, mit dem Facsimile einer Zeichnung Raffael's, erscheint bei Bell & Son, und der Verfasser ist Louis Fagan, Beamter am Britischen Museum. Die Neuigkeit des Gegenstandes und der verhältnißmäßig geringe Preis — etwa 7 Schilling — werden nicht verfehlen, dem Werke auch auf dem Kontinente die verdiente Aufmerksamkeit zu sichern.

Nekrologe.

B. **Wilhelm Volkhart**, Historien- und Porträtmaler in Düsseldorf, ist daselbst nach längeren Leiden den 14. März gestorben. Er war als der Sohn eines Predigers den 23. Juni 1815 in Herdicke an der Ruhr geboren und bezog 1831 die Düsseldorfer Akademie, deren verschiedene Klassen er durchlief. Eine Kunstreise nach Italien 1846—47 vollendete seine Ausbildung. Mit einem biblischen Bilde „Christus als guter Hirt" (1834) seine Laufbahn beginnend, wandte er sich bald dem romantischen Sagen- und Geschichtsgenre zu und schuf in diesem einige recht ansprechende Werke, wie: „Fritjof und Ingeborg" (1836), „Tankred und Erminia" (1837, Eigenthum des Königs von Hannover), „Raffael und die Fornarina" (1838), „Die Jungfrau vom Drachenfels" (1839), „Leonardo und Blandine" (1845) u. A. Dann aber beschäftigten ihn längere Zeit fast ausschließlich historische Gegenstände, und wenn er in deren Auffassung und Behandlung mitunter auch an das Theatralische und Gesuchte streifte, so errang er darin doch auch warme und verdiente Anerkennung, die namentlich seiner „Ermordung des Sängers Rizzio" (1841, Eigenthum des Grafen Hatzfeld in Calkum) zu Theil wurde. Das Leben der unglücklichen Schottenkönigin bot ihm zu mehreren Bildern Stoff, von denen wir noch besonders hervorheben: „Die Thronentsagung der Maria Stuart auf Lochleven" (1842, im Besitz des Königs von Dänemark), „Maria Stuart's Todesgang" (1843, im Besitz des Grafen Fürstenberg-Stammheim), „Maria Stuart auf dem Schaffot" (1844), eins seiner besten Werke, und „Maria mit dem Prediger Knox" (1859). Aus den Hugenottenkriegen malte Volkhart den „Tod des Admirals Coligny" (1846) und den „Besuch Karl's IX. und der Katharina von Medicis bei dem verwundeten Coligny" (1849), und aus der deutschen Geschichte: „Das Frühstück des Herzogs Alba bei der Gräfin von Rudolstadt" (1850), „Wallenstein und Seni" (1851) und das wirkungsvolle Bild „Fehlbitte der Gräfin von Helfenstein um das Leben ihres Gemahls", eine Scene aus dem Bauernkriege (1852). Der Aufenthalt in Rom hatte ihn zu einer phantasievollen Darstellung des Todes des Belsazar angeregt, dem ein größeres Gemälde „Matathias, den heidnischen Altar zu Modin umstürzend", folgte. Hieran schlossen sich einige Genrebilder aus dem italienischen Volksleben, in denen er sich aber minder glücklich erwies, als in seinen Historienbildern, die einen geachteten Platz unter den Werken der Düsseldorfer Schule einnehmen. In den letzten zwanzig Jahren malte er beinahe nur noch Porträts, und der ausgebreitete Ruf, den er sich als Bildnißmaler erworben, verschaffte ihm stets neue Bestellungen, die ihm namentlich aus Westfalen und den Hansestädten zugingen und ihn dort oft längere Zeit fesselten. Volkhart war ein kräftig schöner Mann, der eine große Thätigkeit entwickelte. Vor etwa anderthalb Jahren setzte indessen ein Schlaganfall seinem regen Fleiß unerwartet ein Ziel. Seitdem anhaltend leidend, brachte ihm der Tod die Erlösung aus einem traurigen Zustande. Volkhart hinterläßt eine Wittwe und drei Kinder. Sein ältester Sohn Max hat sich bereits als talentvoller Maler vortheilhaft bekannt gemacht, der zweite Sohn ist Architekt und seine Tochter ist mit dem Maler Leyldrayers vermählt.

Sammlungen und Ausstellungen.

W. **Kassel.** In der permanenten Ausstellung unseres Kunstvereins ist gegenwärtig eine von Prof. Hassenpflug hier in Gips modellirte Gruppe „Der Fischer", nach dem Gedicht von Goethe, ausgestellt, eine in mancher Hinsicht wesentlich verbesserte Wiederholung des schon früher besprochenen, in Marmor ausgeführten und denselben Gegenstand behandelnden Werkes. Das letztere, im Laufe des vorigen Jahres im Atelier des Künstlers ausgestellt, hat schon damals vielseitige Anerkennung gefunden. Es mag daher genügen, hier noch darauf aufmerksam zu machen, daß durch eine Beschränkung der ursprünglich etwas zu breit angelegten Basis des Ganzen, sowie durch einige Modifikationen im figürlichen Theil die Wirkung des letzteren noch gesteigert wurde, und beide Gestalten noch weit lebensvoller und dem Charakter der Dichtung entsprechender hervortreten. Zu wünschen wäre etwa nur eine etwas freiere Haltung der rechten Hand des Knaben, welche dessen Kopf stützt. Eine Ausführung der Gruppe in etwas größeren Dimensionen würde derselben nur zum Vortheil gereichen; doch ist leider der moderne Bildhauer oft an Bedingungen gebunden, die es ihm unmöglich machen, seinen Intentionen die volle Verkörperung zu geben. Auch unter den während der letzten Monate ausgestellten Gemälden befanden sich tüchtige Arbeiten, unter welchen Emil Hünten's figurenreiches Schlachtenbild: „Zweite Eskadron des zweiten Garde-Dragoner-Regiments unter Führung des Prinzen Friedrich zu Wittgenstein gegen französische Garde-Kürassiere" bereits nach Verdienst gewürdigt ist. Der Anprall der aufeinander stürmenden Massen ist dem Künstler in der Darstellung vortrefflich gelungen, und zwar sowohl in Beziehung auf die malerische Behandlung des Ganzen als hinsichtlich der individuellen Charatteristik. Im Gegensatz zur großen Mehrzahl der naturalistisch behandelten Werke moderner Malerei zeichnen sich die Arbeiten von Försterling in Zschachwitz durch eine mehr poetische Auffassungsweise aus. So auch seine „Knöchelspielenden Kinder", ein hübsch aufgefaßtes Genrebild antiken Charakters. Auch einen köstlichen kleinen Studienkopf hatte der Künstler ausgestellt. Ein recht wirksam gemaltes Genrebild, „Spaziergang im Wald", dessen Inhalt jedoch durch eine leichte Illustration vollkommen zu erschöpfen wäre, war von Riezky in München ausgestellt. Aehnliches, nur hinsichtlich des Gegenstandes in einem anderen Sinn zu nehmen, wäre vom „Aschenbrödel" von Bertha Froriep in Weimar zu sagen. Märchenfiguren vertragen nicht die volle realistische Wirkung der Oelfarbe, wie sie hier gegeben ist. Im Uebrigen verdient jedoch die Leistung der genannten Dame volle Anerkennung. Gleichfalls von guter Auffassung ist eine „Gemüsehändlerin" von Marie Eulner in Sachsenhausen. Im Porträtfach nahm ein Bildniß des verstorbenen Oberbürgermeisters Nebelthau, gemalt von Fritz Hummel aus Weimar, durch die lebensvolle Art und Weise der Auffassung besonderes Interesse in Anspruch, um so mehr als die vortheilhafte Gesammtwirkung hier mit nur geringem Aufwand an koloristischen Mitteln erreicht war. Von unserem Landsmann H. Faust sahen wir ein vorzüglich aufgefaßtes und fein behandeltes Kinderporträt. Unter den Landschaften sind zunächst einige Arbeiten von dem jüngeren Calame in Genf hervorzuheben, welcher sich mit Vorliebe der Marine zugewendet hat und in dieser Richtung auch von seiner Seite dem ihm vererbten berühmten Namen alle Ehre macht. Ein größeres Gemälde „Küste nach dem Sturm" ist ein wildes Strandbild von düsterem Charakter, welches einen anmuthigen Gegensatz in desselben Künstlers „Golf von Neapel" findet. Letzteres Bild ist namentlich im Vordergrunde, in der leicht bewegten, von Fischerbarken belebten Wasserfläche des Golfs, vortrefflich in Linien und Reflexen. Ein anderes Strandbild des Künstlers war gleichfalls in der Lichtwirkung wie in den Luftpartien überhaupt wirkungsvoll durchgeführt, die Behandlung des Wassers ließ dagegen Einiges zu wünschen. Von C. Scheitz hier, welcher das grüne Helldunkel des Buchenwaldes mit Glück zu behandeln weiß, war ein hübsches Waldinneres mit Jagdstaffage ausgestellt, von J. Carabain in Brüssel ein Motiv aus Rothenburg in Franken, von F. Baudouin in Berlin zwei südliche Landschaften, „Tolosa" und „Bilbao". Eine im Charakter und Ton wohl gelungene „Hessische Landschaft" von Grebe zeigt auf's Neue, wie zahlreiche dankbare Motive auch Hessen dem Landschaftsmaler bietet. Einige hübsche Motive aus dem Innthal hatte P. F. Peters in Stuttgart für seine landschaftlichen Darstellungen bestens verwerthet. Von Funk dortselbst ist ein in großem Charakter durchgeführtes „Haidebild aus der Eifel" ausgestellt, eine in jeder Hinsicht sehr anerkennenswerthe Leistung; von J. C. Heerdt in Frankfurt a. M. eine Gebirgslandschaft „Aus dem Berner Oberland" und ein „Motiv von der Nidda". Endlich ist hier noch ein kleines gut gemaltes Architekturbild von O. Adlung in Weimar, von welchem wir auch ein hübsch aufgefaßtes Genrebild „Schwesternliebe" ausgestellt sehen, sowie eine Steinzeichnung von Georg Koch zu erwähnen. Letztere ist nach der schon früher besprochenen Originalzeichnung Koch's nach Raffael's Madonna del Conestabile angefertigt und zeigt auf's Neue, daß auch die Lithographie bei künstlerischer Behandlung eine recht dankbare Technik ist, durch welche zudem auch weiteren Kreisen die Anschaffung guter Kunstblätter ermöglicht wird. (Hierbei ist berichtigend zu bemerken, daß der Name jenes früher erwähnten Kupferstechers, von welchem ein älterer übrigens sehr mittelmäßiger Stich nach jenem Gemälde vorhanden ist, nicht Coroni, sondern Carroni zu lesen ist.) — Außerdem fanden in letzterer Zeit im Kunsthause wiederholte Ausstellungen von Transparent-Gemälden mit Musikbegleitung statt, veranstaltet vom hiesigen Künstlerverein. Man wählte Darstellungen religiösen Charakters, Architekturbilder und Landschaften, theils nach älteren Meistern, theils eigene Kompositionen. Unter denjenigen, welche in dieser Art der Behandlung durch ihre Gesammtwirkung am meisten befriedigten, sind namentlich Gemälde von Katzenstein (nach Murillo), von Handwerk (nach Lessing), von C. Neumann (Strandbild, eigene Komposition) und von W. Lüttebrandt (nach Koeckoeck) hervorzuheben. Die dem Charakter der einzelnen Gemälde entsprechende fein gewählte Vokal- und Instrumentalmusik wurde von namhaften Kräften vortrefflich ausgeführt.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Die Sitzung vom 8. März eröffnete Herr Curtius mit Vorlegung einiger literarischer Erscheinungen und mit Mittheilungen über die neuesten Ergebnisse der Ausgrabungen von Olympia. Im Anschlusse an die letzteren wurde die metrische Weiheinschrift des Syrakusaners und Kamarinäers Praxiteles vorgelegt, über deren Schrift und muthmaßliche Ergänzung Herr Kaibel sich aussprach. Herr Trendelenburg besprach im Zusammenhange die eigenartige Klasse von Gemälden, welche in einem Rahmen eine doppelte Handlung zeigen und wies nach, daß dieselben ihren Ursprung in der Wandmalerei haben und entweder Bestandtheile größerer Frieskompositionen oder Verschmelzungen ursprünglich getrennter Gegenstücke sind. Die antike Tafelmalerei kennt, soweit unsere Kunde reicht, Gemälde mit doppelter Handlung nicht; deshalb ist es unzulässig, die Gemäldebeschreibungen des Philostratus, zu denen nach ausdrücklicher Angabe des Rhetors eine Galerie von Tafelgemälden Veranlassung gab, durch Hinweis auf die doppelscenigen Wandbilder zu schützen. Herr von Willamowitz-Möllendorf wies insbesondere noch darauf hin, daß, wie die esquilinischen Odysseelandschaften zeigen, die Inschriften Aktai, Nomai u. s. w. nicht die Personen bezeichnen bei denen sie stehen, sondern die Gegend, deren künstlerische Vertreter die betreffenden Nymphen, Satyrn 2c. sind; denn Aktai steht z. B. neben einem Fuhrmann. Entsprechend seien alle diese Beischriften feminine Pluralei die in ähnlich kollektiver Bedeutung zahlreiche Analogien haben, während Philostratus sich mit seinen dem Euripdeischen Hippolytos entnommenen Leimones etwas sachlich und sprachlich gleich Unmögliches ausgedacht habe. Herr Treu besprach drei Darstellungen von Moiren. Die eine, ein Marmorrelief der Petersburger Eremitage, bereits vor mehreren Jahren von Conze verdächtigt, hat sich durch spätere Nachforschungen als die Arbeit eines geschickten römischen Fälschers Namens Carluccio dei Bassi erwiesen. Von den im Compte-rendu de la comm. arch. de Petersbourg 1869, Tafel 3, 3—5 herausgegebenen und als Schicksalsgöttinnen gedeuteten Terrakotten legte der Vortragende Wiederholungen vor, die aus Athen in das königl. Museum gelangt sind.

Von diesen Figürchen hält die eine ein Tympanon, ein Attribut, das jeden Gedanken an die Moiren ausschließt und dazu nöthigt, in diesen Statuetten einfach Darstellungen opfernder, singender und musicirender Frauen zu sehen. Endlich besprach derselbe eine Petersburger Gemme mit dem Bilde des thronenden Zeus Moiragetes, der auf seiner Rechten die Gestalten der drei Schicksalsgöttinnen trägt, und erinnerte dabei an den Zeus des Theokosmos von Megara, auf dessen Thronlehne der Künstler neben den Horen auch die Moiren dargestellt hatte. Herr Hubner legte mehrere Abbildungen von in Madrid befindlichen Bildwerken vor, unter welchen ein erst jetzt bekannt gewordenes Puteal aus Marmor von unzweifelhaft italischer Herkunft mit Reliefsiguren (Geburt der Athena, Hephaistos, Zeus (sitzend), Nike, Athena, die drei Moiren, genau wie auf dem Relief zu Tegel) besondere Aufmerksamkeit erregte. Herr Mommsen legte die Inschriften eines Columbarium vor, das kurzlich in Rom aufgedeckt worden ist und dem Gesinde des Vaters der Kaiserin Messalina, Gemahlin des Nero, angehört. Dieselben eröffneten einen interessanten Einblick in einen, dem kaiserlichen sehr nahe stehenden Hofstaat.

R. B. **Der Finnische Alterthumsverein.** Im Jahre 1870 bildete sich in Helsingfors ein Verein, welcher sich das Studium und die Erhaltung der Kunstdenkmäler Finnlands zur Aufgabe gemacht hat. Er fand bald vielen Beifall beim Publikum und zahlt schon gegen 500 Mitglieder. Er hat ein Museum und eine Zeitschrift gegründet und in den Jahren 1871 und 74 Expeditionen zur Inventarisirung der vorhandenen Kunstwerke d. h. vorzüglich Kirchen und in denselben Holzschnitzereien und Wandgemälde (meist deutsche Arbeiten des 14. und 15. Jahrhunderts) vorerst im sudwestlichen Theile des Landes, um die alte Hauptstadt Abo herum, ausgerustet. Diese Expeditionen, an welchen Gelehrte und Kunstler Theil nahmen, haben hochst werthvolles Material an Notizen, Beschreibungen und Abbildungen gesammelt, welches spater, nachdem das ganze Land in ahnlicher Weise durchforscht sein wird, in einem großen Werke publicirt werden soll.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Champfleury, Histoire de la caricature au moyen âge et sous la renaissance. 2e éd. 8⁰. (355 S.) Paris, Dentu. 4 M.

Dietrichson, L., Det skönas verld. Estetikens och konsthistoriens hufvudläror med specielt afseendn paa den bildande konsten populärt framställda. Heft 9 u. 10. 8⁰. (p. 81–240.) Stockholm 1875. 4 M.

Falconieri, Carlo, Vita di Vincenzo Camuccini, e pochi studi sulla pittura contemporanea. 16⁰. (352 S.) Rom, Giliberti. 4 M.

Oliver Hurtado, J. y M., Granada y suos monumentos arabes. 4⁰. (XXXVIII u. 621 S.) Malaga 1875. 25 M.

Kraus, Franz Xaver, Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen. Beschreibende Statistik im Auftrage des kaiserl. Oberpräsidiums von Elsass-Lothringen herausgegeben. Erster Band: Kunst und Alterthum im Unter-Elsass. Mit zahlreichen Illustrationen. gr. Lex.-8⁰. (XVI u. 208 S.) Strassburg, C. F. Schmidt. 5 M.

Magnus, Dr. Hugo, Das Auge in seinen ästhetischen und culturgeschichtlichen Beziehungen. Fünf Vorlesungen. (158 S.) Breslau, J. U. Kern. 3 M.

Ménard, René, L'art en Alsace-Lorraine. Avec gravures executées sous la direction de Léon Gaucherel, d'après les documents fournis par l'auteur. 4⁰. (562 S.) Paris, Librairie de l'art. 32 M.

Stothert, Jam., French and spanish painters, with illustrations on steel from famous pictures, and a critical and biographical account of the artists of the french and spanish schools. 8⁰. London 1875. 38 M.

Bilderwerke.

Braun, Prof. Louis, Sommerfrische. Ein Skizzenbuch aus dem Gebirge. 25 Blatt Genrebilder nach Bleistiftzeichnungen. 4⁰. In Mappe. München, Ackermann. 40 M.

Gsell-Fells, Dr., Venedig. Mit Bildern und Zeichnungen von Th. Choulant, L. Passini etc. (10 phot. Bl. u. 73 illustr. S.) Fol. München, Bruckmann. gebd. 45 M.

GRÜNENBERG, DES CONRAD, RITTERS UND BURGERS ZU COLTENZ, WAPPENPUCH, volbracht am nünden Tag des Abrellen, do man zalt tusend vierhundert drü und achtzig jar. In Farbendr. neu hrsgeg. von Dr. R. Graf Stillfried-Alcántara u. A. O. Hildebrandt. 1. Lief. (10 Bl. u. 8 S. Text.) gr. Fol. Görlitz, Starke. 9 M.

Kunstausstellung
bei der Kön. Akademie der bild. Künste zu Dresden.

Die Ausstellung von Originalwerken der bildenden Künste wird in diesem Jahre wie alljährlich

am 1. Juli eröffnet und
am 30. September geschlossen

werden.

Die auszustellenden Kunstwerke sind längstens

am 20. Juni

einzuliefern.

Das Nähere enthält das Regulativ, welches auf frankirten Antrag von der Ausstellungs-Commission unentgeltlich übersendet wird.

Die Aufforderung zur Beschickung der Ausstellung giebt nur dann den Anspruch auf Frachtbefreiung nach Maßgabe des Regulativs, wenn dieselbe speciell für die Ausstellung des **laufenden** Jahres erfolgt ist.

Dresden, am 3. April 1876.

Die Ausstellungs-Commission.

EINLADUNG
zur
Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung
im Jahre 1876.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Genf	vom 2. April	bis 30 April;
Luzern	„ 10. Mai	„ 28. Mai;
Freiburg	„ 6. Juni	„ 25. Juni;
Lausanne	„ 5. Juli	„ 23 Juli;
Bern	„ 3. August	„ 27. August;
Aarau	„ 5. September	„ 21. September;

Die Einsendungen sind bis **spätestens den 20. März** ***an das Comité der schweizerischen Kunst-Ausstellung in Genf*** zu machen.

Vom Auslande her muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeclarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. **Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.**

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden.

Zürich, im Januar 1876.

Namens des allgemeinen schweizerischen Kunstvereins:

Das Geschäfts-Comité.

Der Württembergische Kunstverein
in Stuttgart
(Friedrichsstr. 32)

hat in diesem Jahre wieder für Vereinsblätter zur Vertheilung an seine Mitglieder zu sorgen und erbittet sich für diesen Zweck die Einsendung von Probeblättern neuester Kupferstiche, welche noch nicht in den Handel gekommen sind, unter Angabe der Preise nach Maassgabe der Zahl der abzunehmenden Exemplare.

Stuttgart, im März 1876.

Der Vorstand des Kunstvereins.

Neuer Verlag
von **E. A. Seemann** in **Leipzig.**

DÜRER.
Geschichte seines Lebens und seiner Kunst.

Von

Moriz Thausing,
Prof. an der k. k. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer und zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

gr. Lex.-8⁰. broch. 22 M.; eleg. geb. in Calico 25 M.; in Pergament 28 M.; in rothen Saffian 30 M.; in Kalbleder 32 M.

MÜNCHENER KÜNSTLERFEST 1876.

Soeben erscheinen in Cabinetformat die Costüm-Portraits des **Münchener Künstler-Costümfestes,** welches im Februar d. J. in den Sälen des Königlichen Odeons, wohl einzig in seiner Art, stattfand.

Die ganze Sammlung, mit Hülfe von Künstlern zusammengestellt, und aus fünf unserer besseren photographischen Ateliers hervorgegangen, umfasst ca. **300** Nummern und enthält die Costüme und Portraits von Künstlern und Künstlerfrauen, der Elite des Adels, der Kaufmanns- und Beamtenwelt.

Der ganze Cyclus behandelt die bedeutungsvolle Epoche der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, eine Zeit malerischer, kleidsamer und zum Theil phantastischer Costüme aus Augsburgs und Nürnbergs Blüthezeit. Er enthält:
Kaiser Carl V. mit seinem Hofstaat, Ritter, Edelfrauen, Herolde, Landsknechte, Jäger, Sänger, Gelehrte, Reformatoren, Bürger und Bürgersfrauen, Gugelmänner, Scharfrichter, Kaufherren, Maler, Goldschmiede, Waffenträger, Hofnarren, Musikanten, Handwerker
theils einzeln, theils in Gruppen aufgestellt.

Zur Erleichterung der Auswahl habe ich *eine Muster-Collection in 2 Bänden* ***à Band 25 Blatt*** *enthaltend zusammengestellt und je mit einer sehr geschmackvollen Leinwanddecke mit Gold- und Schwarzdruckpressung und mit dem Titel: — „Münchener Künstlerfest 1876“ — versehen.*

I. Band: Preis 36 Mark.
II. Band: Preis 40 Mark.

Adolf Ackermann.
Buch- und Kunst-Handlung,
Maximilianstr. 2, München.

SCHNAASE-DENKMAL.

Um die Ausführung des beabsichtigten Schnaase-Denkmals ohne weiteren Zeitverlust verwirklichen zu können, werden die Freunde und Gönner des Unternehmens ersucht, ihre Sammlungen möglichst zu betreiben und zum Abschluss zu bringen. Mit Ende dieses Monats wünscht der Unterzeichnete die Sammelliste geschlossen zu sehen.

Von I. M. der Königin von Würtemberg gingen 100 M. ein, sodass der Gesammtbetrag der Sammlung sich nunmehr auf M. 3833. 20 Pf. beläuft.

Leipzig, den 8. April 1876.

E. A. Seemann.

Für die **Schnaase-Büste** gingen ferner ein von Herren Prof. W. Lübke 50 M., Dr. Hemsen 10 M., Dr. J. Lessing in Berlin 20 M.

Summe	80 M. — Pf.
Summe der bisher. Quittungen . .	3833 „ 20 „
Gesammtsumme .	3913 M. 20 Pf.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

21. April

Nr. 28.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Mosler contra Lessing.*)

In medias res will uns Herr Maler **Mosler** in seinen „Kritischen Kunststudien" führen, in unbewußter oder bewußter Nachahmung des von ihm angegriffenen Lessing'schen Laokoon; er greift daher „mitten aus der Aesthetik und dem Kunstleben" einen Satz heraus, dessen Besprechung ihn zur Darlegung der Behauptung hinleiten soll, um derentwillen das ganze Buch geschrieben ist und die nichts Geringeres bezweckt, als nachzuweisen, daß Lessing's Festsetzung der „Grenzen der Malerei und Poesie" eine mißglückte sei, und daß an Stelle des Lessing'schen Grundsatzes ein anderer treten müsse.

Ich möchte es nun zwar, trotz der höchsten Verehrung für Lessing, keineswegs auf mich nehmen, von seinem Laokoon das zu behaupten, was er selbst von der Poetik des Aristoteles glaubte aussprechen zu dürfen; vielmehr werden manche Anschauungen einer berichtigenden Untersuchung wohl unterzogen werden können. Daß aber der Hauptgrundsatz sollte angezweifelt und durch einen so schwankenden und unpräcisen ersetzt werden können: „Alles ist darstellbar und in jeder Kunst, und ist je nach Umständen ein würdiger Gegenstand der Kunst" — das bedurfte in der That erst des Druckes, um glaubhaft zu erscheinen. Und doch wird es begreiflich, wenn man die wahrlich nicht geringe Mühe nicht gescheut hat, sich durch diese „Kritischen Kunststudien" durchzuarbeiten, und dabei auf jeder Seite wiederfindet, daß der Verfasser zwar ein sehr achtbares Streben nach Erkenntniß hat, eine sehr bedeutende Belesenheit besitzt und offenbar über Vielerlei ernsthaft nachgedacht hat, dabei aber entschieden unfähig ist, scharf zu denken, daß ihm daher die Klarheit, die er so gern Anderen beibringen möchte, selbst in bedenklichem Maße abgeht, daß er einer Beherrschung seines Stoffes vollständig ermangelt und nicht vermag bei seiner Sache zu bleiben, sondern alle Zwischen- und Nebengedanken in manchmal seitenlangen Klammern herbeizieht, ja daß er nicht einmal die Sprache in dem Grade beherrscht, welcher die Grundbedingung zum Auftreten als Schriftsteller ist. Diese Sätze sollen keineswegs blos Behauptungen bleiben.

Die Unfähigkeit, klar zu denken, tritt gleich bei der Behandlung der ersten Frage hervor: „Kann die Malerei ein Gespräch darstellen — sogar besser als die Dichtkunst?", deren zweiter Theil schon eine bejahende Antwort auf den ersten Theil voraussetzt. Diese erste Frage, ob die Malerei ein Gespräch darstellen könne, schließt sich an ein Wort von **Cornelius** an, der, das Bild eines angehenden Historienmalers: „Die Helden bei Brunhild und Gunther, die Rache an Siegfried und Chriemhilde beschließend" kritisirend, behauptete: „Ein Gespräch läßt sich nicht darstellen als Bild." — „Und doch hat Lionardo da Vinci in seinem „Abendmahl", Raffael in der „Schule von Athen", Cornelius selbst und viele andere tüchtige Künstler durch zahllose Beispiele bewiesen, daß dies eventuell ganz ausgezeichnet geht!" ruft Mosler aus und fügt später, außer anderen Beispielen, namentlich noch Tizian's „Zinsgroschen" hinzu. Nur schade, daß diese Autoritäten nicht für,

*) Kritische Kunststudien von Heinrich **Mosler**, Maler. Münster, A. Russell, 1875. VI u. 221 S. 8.

sondern gegen Mosler zeugen, der eben einen Denkfehler, und zwar einen ziemlich groben, macht. Er verwechselt nämlich die Darstellung sprechender oder im Gespräch befindlicher Personen, welche Darstellung man abkürzend wohl ein „Gespräch" nennen kann, mit dem wirklich stattfindenden, eine Gedankenentwickelung gebenden und in der Sprache, somit auch in zeitlicher Aufeinanderfolge der das Ganze bildenden Theile, sich vollziehenden Gespräch. Tizian z. B. stellt noch nicht einmal die Personen im Momente des Sprechens, d. h. der Lautäußerung, dar. Der Pharisäer hat eben seine Frage gethan, und Christus, auf dessen Lippen die uns aus der Erzählung bekannte Antwort schon schwebt, aus dessen Antlitz deren Charakter uns entgegenstrahlt, hat den Mund zur Antwort noch nicht geöffnet — ist also ein Gespräch, eine Gedankenentwickelung dargestellt, oder hat es nicht vielmehr der Maler nur verstanden, uns durch seine Darstellung die uns bekannte Erzählung wachzurufen, aus welcher wir die vor dem dargestellten Augenblicke und die nach ihm eintretenden Momente zu einer sich in der Zeit entwickelnden, zusammenhängenden Gesammthandlung ergänzen? Und welches ist denn in Worten das Gespräch der beiden Philosophen in der „Schule von Athen?" Welches ist das Resultat ihres „Disputs" (S. 188)? „Ueberall das aufstrebende, ethische, spekulative Element im Gegensatz zu der Gesichertheit realer Grundlage." — Mag sein, aber ist das ein Gespräch? Und muß es denn eines sein? Hat denn der Maler nicht unendlich Vieles, das nie in einem Gespräch sich darstellen läßt, und wenn es noch so gedankentief wäre? „Das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, läßt sich durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken," steht im XX. Abschnitt des Laokoon, und Mosler, der selbst Maler ist, hätte mit beiden Händen nach diesem Satze greifen müssen, der seiner Kunst die ihr eigenthümliche Bedeutung sichert, wenn er nur leider nicht gerade den anderen Satz durchführen möchte: „Alles ist in jeder Kunst darstellbar", freilich — wie er wohlweislich hinzufügt: — „je nach den Umständen". Er übersieht dabei nur, daß eben diese Umstände es sind, welche es unmöglich machen, daß „Alles in jeder Kunst darstellbar" ist, und welche uns gerade zur Erkenntniß der Grenzen der Künste führen. Und diese Grenzen sind es, für welche Lessing den Fundamentalsatz aufgestellt hat, den ein Denker wie Mosler nicht umstürzen wird. So wird denn wohl Cornelius Recht behalten, daß ein Gespräch, d. h. eine Gedankenentwickelung, durch ein Bild nicht darstellbar ist.

Ein anderes Beispiel von Mosler's Unklarheit im Denken ist seine Bezeichnung des Laokoon, auf die er sich sogar offenbar etwas zu Gute thut. Er nennt ihn wiederholt: „Ein Muster einer gründlich behandelten Kunstfragestellung." Es soll das wohl so viel heißen, wie: eine gründliche Antwort auf eine richtig gestellte, die Kunst betreffende Frage.

Mosler behauptet nun freilich, er sage „im Grunde nichts wesentlich Verschiedenes von dem, was auch Lessing in seinem Laokoon uns zu beweisen sucht." Da wäre denn der ganze „Lärm" am besten unterblieben. Aber — der Verfasser „fand (sic!) fast immer dieselbe Erfahrung" bei „manchen Gebildeten, namentlich unter Studenten und Geistlichen": „daß man das so überaus klare Buch nicht recht zu lesen und anzuwenden verstand." (S. 28 ff.) Dieses große Mißverständniß besteht nun darin, daß man glauben könne, daß, während Lessing zwar den Kunstgriff ausführlich erläutere, durch welchen der Dichter das Nebeneinander der Dinge in ein Nacheinander umsetzt, um es für seine Kunst darstellbar zu machen, er den umgekehrten Kunstgriff, den der Maler anwenden müsse, um das Nacheinander der Dinge für das Nebeneinander seiner Kunst nutzbar zu machen, nicht genügend dargelegt habe: er hätte ein „mustergiltiges Beispiel vorführen müssen", wie das „Abendmahl", „die Schule von Athen," um zu zeigen, wie ein klassischer Maler sich half, „wenn er das seiner Kunst scheinbar Widerstrebendste darstellen will: ein gesprochenes Wort oder selbst ein verwickelteres Gespräch." (S. 31.) Dafür hätte ein Lessing ein Beispiel geben sollen, und dies Beispiel hätten die angeführten Bilder sein sollen? Und wer einem Lessing zumuthet, ein Beispiel für ein „verwickelteres Gespräch" in der Malerei zu geben, will neue Grundsätze in der Aesthetik aufstellen? Sonderbarer Schwärmer! — Das was Lessing zu sagen hatte, das hat er klar und deutlich gesagt: Malerei und Poesie müssen wechselseitige Nachsicht herrschen lassen. „Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit u. s. w." (Stück XVIII.) — eine Stelle, die Mosler um so mehr hätte beachten sollen, als er sie späterhin, allerdings blos als Einleitung zu dem von Lessing weiterhin Gesagten, selbst anführt. Eine genauere Ausführung über das der Malerei und der Poesie gemeinschaftliche Gebiet enthält aber der XIV. Abschnitt der Fragmente zum zweiten Theil des Laokoon, die an Deutlichkeit selbst für „Studenten und Geistliche", welche, nach Mosler, bei ihrem Bestreben nach Ergänzung ihres mangelhaften Kunstverständnisses den Laokoon nicht verstehen, nichts zu wünschen übrig läßt.

Da nun Mosler, und sicherlich nicht mit Unrecht, vermuthet, sein Leser habe ihm in seinen Deductionen

nicht recht folgen können, so hält er es für nöthig, ihm die Zurechtfindung zu erleichtern. Dies geschieht S. 32 in vier Absätzen: „Ich habe es für meinen Zweck nicht für überflüssig und unzweckmäßig gehalten, meine Untersuchung damit anzufangen, nachzuweisen u. s. w." — „Ich begann so, nebenbei bemerkt, um Dir, lieber Leser, zart anzudeuten . . ." — „Ich setzte aber fort (sic!) mit einem Seitenblick auf Lessing . . . ." — „Um also wieder . . . . zurückzukommen . . . ." Beherrscht ein Schriftsteller, der derartiger Zurechtweisungen rückwärts und vorwärts bedarf, selbst den Weg, den er uns zeigen will, oder schreibt er nicht vielmehr wie ein Blinder geht?

Lessing hat nun für den Umstand, daß Laokoon nicht schreit, keineswegs die richtige Erklärung gefunden. Seine Deduktion aus dem Maßhalten „würde ja schließlich dahin führen, so artig zu brüllen wie ein Turteltäubchen, wie eine Nachtigall." (S. 32.) Mosler weiß eine viel bessere. Von dem Satz ausgehend, daß „der Charakter, wie theilweise schon der späteren griechischen und römischen Kunst, so der bedeutenderen Kunst christlicher Zeitrechnung" der ist, „daß fast alle Künste scheinbar ihre Rollen mit einander getauscht haben, und keine eigentlich mehr in der Schranke bleibt, die ihr von Haus aus als am naturgemäßesten angewiesen zu sein scheint", kommt Mosler zu der „einfachen" Erklärung: „Die Gruppe Laokoon ist die plastische Darstellung einer Tragödie." Leider können wir diese Erklärung nicht annehmen, weil sie auf einem Denkfehler beruht. Es ist eben ein großer Unterschied, ob man geistreiche Bemerkungen schreibt oder ob man eine wissenschaftliche Erklärung geben will. Dem Feuilletonisten z. B. werden wir den obigen Satz nicht verübeln: er hat vor Allem die Aufgabe, seine Leser zu unterhalten, nicht aber die, einer Frage wissenschaftlich auf den Grund zu gehen. Dies aber soll der Aesthetiker, besonders wenn er Lessing korrigiren will. Im Munde des Aesthetikers ist jener Satz eine Phrase, und zwar aus diesem Grunde: Der bildende Künstler giebt einen einzelnen Moment aus der sich entwickelnden Handlung, und dieser ist z. B. ein tragischer. Zur Tragödie gehört aber die ganze Entwickelung der Handlung, und zwar, wenn dieser Ausdruck auf ein Kunstwerk anwendbar sein soll, die sich im Objekt, im Kunstwerk, vollziehende Entwickelung der Handlung. Giebt uns dieses jedoch nur den Anlaß, durch Hinzufügung der vor und nach dem dargestellten Moment sich vollziehenden Entwickelungsphasen der Handlung, aus dem einen Moment eine Reihe von Momenten zu machen, welche in unserer Phantasie, im Subjekte, sich zu einer Gesammthandlung zusammenfügen und tragisch sind, so mag man diese Gesammthandlung immerhin Tragödie nennen; diese „Tragödie" aber ist im Subjekt vorhanden, jedoch nicht im Objekt dargestellt. Die klare Einsicht in dieses Verhältniß vorausgesetzt, mag man immerhin die Laokoongruppe bildlich eine Tragödie nennen; aber eine bildliche Bezeichnung als eine wissenschaftliche Erklärung zu geben, die einen Lessing, den schärfsten Denker auf ästhetischem Gebiet, korrigiren soll, ist eine Gedankenlosigkeit, die wir als eine sehr naive nicht weiter betonen würden, wenn sie sich nicht gar so breit machte, nicht gar so prätentiös, und zwar nicht blos in diesem Falle, aufträte. Der Aesthetik scheint es eben unter den Wissenschaften zu gehen, wie der Poesie unter den Künsten: Prosa kann ja Jeder schreiben, und Verse kann ja Jeder schmieden, und ein paar unreife Gedanken finden sich auch leicht genug — also nur frisch darauf losgeschrieben und losgedichtet! Bei anderen Wissenschaften muß man sich die Kenntniß des Stoffes erst durch Arbeit erringen — aber die Kunst liegt ja vor Jedermanns Auge, und Jedermann ist gewöhnt, von Jugend auf über sie abzuurtheilen; warum nicht auch einmal schriftlich? Uns dünkt aber die Wissenschaft doch zu ernst für ein solches Gebahren, und wir verlangen gerade in der Aesthetik, die so leicht der Phrase Eingang gönnt, um so nachdrücklicher scharfe Begriffsbestimmung und durchsichtigste Klarheit; wir verlangen vor Allem die Fähigkeit, zu denken.

Im IV. Abschnitt giebt uns Mosler lange und weitschweifige Erläuterungen, die alle durch Lessing's einen Satz überflüssig werden, mit welchem er seinen XIV. Abschnitt in den Fragmenten beginnt: „Unter den Gemälden der Handlung giebt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedene Körper nebeneinander vertheilt ist." — Man muß nicht gegen Anschauungen auftreten, die man nur zum Theil kennt.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Stuttgart, im März 1876.

Der Inspektion der k. Kunstgalerie, deren Bestreben seit Jahren dahin gerichtet ist, Wanderbilder berühmter Meister hierher zu ziehen, verdanken wir auch neuerdings wieder die Ausstellung einer Anzahl Werke, von denen, nach ihrer Reihenfolge, mehrere zu erwähnen sind, welche die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen. Es sind zunächst „Venus, des Adonis Tod beklagend", von Prof. Lindenschmit, und „Melancholie", von A. Feuerbach. Bei ersterem fand namentlich die Gediegenheit der Behandlung des Fleischtons große Anerkennung, indem besonders die Leiche des geliebten Todten einen scharfen Kontrast gegen die lebensfrische Farbe der Göttin bildet. Ueber diese selbst, sowie die Stellung, welche ihr der Künstler gegeben, gingen aber die Ansichten auseinander, und es wurde nicht ohne Grund

geltend gemacht, der Kopf der Venus entspreche weder nach Form noch Ausdruck dem Ideale, das man sich von ihr entwirft. Einem solchen kommt Feuerbach's „Melancholie" bedeutend näher. Mochte Mancher auch an der weiblichen Gestalt, durch welche diese Gemüthsstimmung dargestellt ist, die Fülle der Formen bekritteln, deren Konturen trotz ihres tiefen Seelenschmerzes nicht nothgelitten haben, so konnte es doch nicht fehlen, daß das edle, schöne Wesen, den linken Arm auf ein Felsstück gestützt, mit dem Ausdruck eines trostlosen Trübsinns auf das unter ihr ausgebreitete Meer hinausblickend, einen ergreifenden Eindruck machte, wozu die reiche, schön drapirte Gewandung das Ihrige ebenfalls beitrug. Auf diese beiden folgte „Jesus am See von Genezareth" von Professor Hoffmann in Darmstadt, ein Bild, dessen würdige Komposition und gediegene technische Ausführung gebührende Anerkennung fand. Das meiste Aufsehen, aber auch den gewaltigsten Rumor in der Presse, machte Hans Makart's „Kleopatra". Das Bild ist durch seine Reisen und das Viele, was schon darüber geschrieben wurde, zu bekannt, als daß noch etwas Neues darüber gesagt werden könnte. Dafür verdient aber die Polemik Erwähnung, welche sich von berufener und unberufener Seite in verschiedenen Tagesblättern darüber entsponnen hat. Die Kritik wurde mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit geführt, die bei einem auf politischem Felde der äußersten Opposition angehörigen Journale in völlige Ungerechtigkeit ausartete, indem sie an dem Bilde fast kein gutes Haar lassen wollte. Ruhigere Gegner meinten, das Bild leide an zwei Hauptgebrechen: die Komposition sei keineswegs glücklich und die historische Charakterisirung völlig unkorrekt. Sie tadeln den Mangel eines bestimmten Charakters des Bildes, das ohne Kommentar nicht verständlich und eher dem Genre als der Historie beizuzählen sei, zu welcher Gattung aber der Meister es bestimmt habe. In einem Punkte jedoch stimmten Alle überein, daß die Großartigkeit und Feinheit in Behandlung der Farbe von keinem Werke eines Meisters der Gegenwart übertroffen werde. Indessen hat die königl. Staatsgalerie diese Kleopatra erworben, und zwar um den mäßigen Preis von 11,000 Gulden, der dadurch noch vermindert wird, daß das während der Ausstellung erhobene Eintrittsgeld, welches sich auf mehr als 2000 Gulden beläuft, in Abzug gebracht werden darf.

Außer diesen Werken war noch ein Cyklus von Bildern kleineren Formats von anerkannten Meistern ausgestellt, darunter „Herrgottshändler", von Mathias Schmidt, „Fremdenkirchhof", von Oswald Achenbach, „Dorfstraße in der Ukräne", von Jozef Brandt, „Marine", von Gude, sowie Einsendungen von v. Hagn, W. Diez, Bautier, Eberle u. A., auf deren nähere Besprechung einzugehen der Raum nicht gestattet. Im gegenwärtigen Augenblick ist „Die Schlacht von Champigny" ausgestellt, welche Otto Faber du Faur für die k. Staatsgalerie zu malen beauftragt worden war. Bekanntlich ist dies die Schlacht, in welcher der relativ schwachen württembergischen Division die Aufgabe zufiel, dem mehrtägigen Vorstoß des Generals Trochu, mit überlegener Macht, auf die Cernirungslinie um Paris ein für allemal ein Ende zu machen. Der Künstler hat hierzu den Moment gewählt, in welchem Champigny gestürmt werden soll. Den Vordergrund der Darstellung bildet ein Plateau mit einem kleinen Gehölz, hinter welchem das mit Gärten umgebene Dorf sich befindet, welches die Franzosen, so weit sie konnten, befestigt hatten. Auf dieser Anhöhe befindet sich im Mittelpunkt der hier kommandirende Generalmajor von Reitzenstein, der, vom Pferde gestiegen, den ihn umgebenden Adjutanten und Ordonnanzoffizieren Befehle ertheilt. An ihm vorüber stürmt eine Abtheilung des zweiten Jägerbataillons gegen den schon im Rückzug begriffenen Feind, der wieder über die Marne hinüber nach dem am äußersten Horizont bemerklichen Paris geworfen werden soll. Auf der rechten Seite wird der schwer verwundete Oberstlieutenant v. Egloffstein des siebenten Regiments aus dem Gefecht zurückgebracht, links sieht man den am Bein verwundeten Reservelieutenant v. Sternenfels von den Jägern. (Diese sämmtlichen Gestalten sind Porträts.) Ganz im Vordergrunde befinden sich zwei brüderliche Jünglinge, die Grafen v. Taube, welche trotz ihres zarten Alters dennoch den Krieg hatten mitmachen wollen, und die hier der Tod ereilte. Der jüngere, ein freiwilliger Jäger, liegt leblos am Boden, den älteren, einen Fähnrich, trifft die mörderische Kugel in dem Augenblick, in welchem er sich zu seinem Bruder niederbeugt. Es ist dies für diejenigen, welche in diesen beiden Gestalten mehr als blos zwei gefallene Krieger sehen, ein ergreifender Anblick, was bei dem unbefangenen Beschauer nicht zutrifft, der es sicher interessanter finden würde, wenn der Maler jenen Moment dargestellt hätte, in welchem dem General v. Reitzenstein das Pferd getödtet wurde und dieser das Thier einer Ordonnanz besteigt. Weiter mag auffallen, daß eigentlich nur den Jägern ein hervorragender Antheil an dem Gefecht zugewiesen ist, den übrigen Abtheilungen aber, denen mindestens ebenso viel, wenn nicht gar mehr Antheil an der Ehre des Tages zukommt, zu wenig Berücksichtigung zu Theil wurde. Diesen Tadel trifft die Komposition vom militärischen Standpunkt; vom ästhetischen aber kann man ihr das Lob nicht versagen, daß sie einen recht günstigen Eindruck macht. Der Farbenton des Bildes ist harmonisch und in gelungenster Weise durchgeführt, wenngleich die allzu kecke Handhabung des Pinsels nicht nach Jedermanns Geschmack ist; auch finden Manche die Licenz zu weit getrieben, daß der Meister die Landschaft,

bei der bittern Kälte am 2. December, im grünen Kleide erscheinen läßt.

In regem Wetteifer mit der Staatsgalerie brachten die Unternehmer der Permanenten Kunstausstellung, die Herren Herdtle und Peters, so vieles interessante Neue von deutschen, französischen, belgischen und selbst spanischen Meistern, daß nur das Hervorragendste darunter besonders hervorgehoben werden kann, und zwar in der Landschaft die stimmungsvollen Bilder von J. Büttler, „St. Nikolauskapelle bei der Göschenen Alp", von Willroider, „Nach dem Regen", von A. Veillon, „Am Nil", von J. Kornbeck, „Ernte und Herbstlandschaft". Im Genre sind als ebenso trefflich komponirt wie technisch vollendet zu nennen: „Bauernfänger", von Fr. Paulsen, „Der Sturm", von Bougereau, „Das Tischgebet", von Defregger, „Die Schaukel", von Coomans, „Der Ring", von Bischop, „Dolce far niente", von Jerichau Baumann, „Ein Wunderkind", von Gabriel Hackl, sowie Bilder von Lobrichon, Moran, Jmenez, Caille, Ferandiz. Das Meer war durch Musius, „Ruhige und stille See", die Thiermalerei durch Einsendungen von Koller und Braidt sehr würdig vertreten. Sehr gelungene Porträts von bekannten und berühmten Persönlichkeiten waren von Läpple, Fischer und Horst eingesendet worden. Eine ganz besondere Anziehungskraft übten Herbert König's „Charakterfiguren verschiedener Epochen", sowie die Aquarelle von Professor Werner, von welchen beiden mehrere hier erworben wurden, wie überhaupt einige der oben genannten Werke in Privatbesitz übergingen, zu großer Ermunterung der Unternehmer der Ausstellung in einer Zeit wie die jetzige, in der fast jeder Handel stockt. Eine Erwähnung verdienen auch die „Architektonischen Reisestudien aus Italien", von Herdtle jun., welche allgemeine Anerkennung fanden. Wenn der Kunstverein in letzter Zeit auch keine besonders bedeutenden Werke ausgestellt hatte, so waren doch recht hübsche Bilder dort zu sehen, und zwar von Danz, Correggio, Quaglio, Holmberg, Mayburger, Schleich, Mali, Meißner, Bodenmüller, Seeberger u. a., durch welche Landschafts-, Genre- und Thiermalerei sich vertreten finden. S.

Kunstliteratur.

A. Ver Huell, Jacobus Houbraken et son oeuvre. Arnheim, P. Gouda Quint, 1875. gr. 8.

Jeder Sammler von Houbraken's Kupferstichwerk wird es Ver Huell Dank wissen, daß er sich der unerquicklichen Arbeit unterzogen hat, einen beschreibenden Katalog der 700 Porträts von des Meisters Hand zu liefern. Ein kundiger Führer in jener stattlichen Versammlung von Fürsten, Kriegern und Doktoren des Rechts, der Heilkunde und der Gottesgelahrtheit that schon längst Noth, und Ver Huell, der sich bereits durch seine Monographie über Cornelis Troost unser Vertrauen erworben hat, bewährt sich auch mit seinem neuen Werke als verläßlicher Arbeiter, wenn ihm auch bei der übergroßen Fülle des Materials Einzelnes entgangen und ein oder der andere Punkt weniger geglückt ist. Es wäre unbillig, wollte man ihm ersteren Umstand allzu strenge anrechnen; mit letzterem meinen wir die etwas unsystematische Anordnung, welche die Auffindung manchen Blattes einigermaßen erschwert.

Bei einem so beschaffenen Werke halten wir für die einzig richtige und praktische, wenn auch weniger geistvolle Weise die alphabetische Aufzählung. Ver Huell hat dieselbe auch zum größten Theile durchgeführt, aber nicht konsequent genug; sonst hätte es ihm nicht geschehen können, daß ihm Namen, wie etwa Anna Stuart von der Seite 3, wo er auf Stuart verweist, während der Arbeit sozusagen ganz unter den Tisch fallen. Die Folgen von Bildnissen, welche in Büchern erschienen sind, wie in Van Gool's Nieuwe Schouwburg der Nederlandsche Konstschilders, dann in Lenfant's Geschichte des Konzils von Pisa und schließlich in den englischen Geschichtswerken von Thomas Birch und Rapin, hat er von obiger Ordnung jedoch ausgeschlossen, ja vollends ungerechtfertigt auch die Porträts der niederländischen Statthalter und ihrer Frauen. Die Störung, welche er von der beständigen Wiederholung des Ortes, wohin die einzelnen Blätter gehören, befürchtete, wäre durch Abkürzungen, wie er selbige sonst bei den wiederkehrenden technischen Ausdrücken recht gut angewendet hat, leicht zu vermeiden gewesen. Dies ist aber auch die einzige Schwäche seiner Arbeit, deren Einleitung noch eine wohlgelungene, mit urkundlichen Auszügen belegte Zusammenstellung der wenigen bekannten Daten aus Houbraken's ruhig verlaufendem, unermüdlich fleißigem Leben von 1698—1780 bringt. Den Schluß bilden dessen wenige Stiche nach Rembrandt und Corn. Troost.

Indem wir zuletzt gar nicht anstehen, zu erklären, daß uns die Abfassung des vorliegenden Katalogs in französischer, statt wie das Werk über Corn. Troost in holländischer Sprache, als ein weiterer Vorzug desselben erscheint, wollen wir nun anführen, was sich uns als Nachtrag zu selbigem bei dem Studium von Houbraken's Stichen auf der Hofbibliothek in Wien ergab. Wir fanden dort vor aller Schrift Ver Huell's Nummern: 33, 75, 139, 143, 171 (in der gewöhnlichen Größe der Folge, welche bei Tirion erschien), 183, 187, 199, 201, 215, 216, 222, 233, 305, 326, 367, 417, 428, 439 (auch einmal mit H. Ponthoven del.). Ferner kommt Nr. 114 auch mit der Adresse H. Vieroot ex.

und 411 mit jener Tirion's vor. Von 435 existirt ein Abdruck vor den Versen des Snakenburg und von 368 an einer mit folgender Inschrift auf dem Piedestal: Jacobi Sannazarii Gabrielis Altilii Dan. Cereti, et fratrum Amaltheorum Carmina apud Viduam Gerardi onder de Linden. Das wunderbar fein ausgeführte Porträt der Henriette Wolters erschien vor dem Abdruck in der Nieuwe Schouwburg zuerst separat, noch vor der Jahreszahl 1732 bei dem Namen der Malerin. In diesem Zustande springt die Tafel, worauf die Inschrift steht, noch wie eine Brüstung vor und die Platte ist erst später, wohl mit Rücksicht auf das Format des vorgenannten Buches beiderseits um mehr als 1 Ctm. verkleinert worden. Bei Nr. 133 ist es vielleicht nur ein Druckfehler, daß die sechs Verszeilen als lateinisch angegeben sind; sie sind, ebenso wie die zwei Inschriftzeilen, französisch. Ver Huell's Beschreibung von Nr. 88 läßt es unklar, welchen Zustand des Blattes er vor sich hatte. Wir kennen deren nämlich zwei: in dem ersten trägt die Schleife an der Posaune des Ruhmesengels die Aufschrift „In pace ac bello idem", in dem zweiten aber sind diese Worte getilgt und die Schleife ist gekürzt, doch zeigen diese zweiten Drucke noch deutliche Spuren des früheren Zustandes. Bei Nr. 487 besteht die Veränderung des Plattenzustandes nicht, wie in dem Nachtrage Ver Huell's angeführt ist, blos in der Hinzufügung der sechs holländischen Verse von Fr. Greenwood. Es ist hier vielmehr eine ganz andere Darstellung, ein Brustbild in Oval, der Kopf mit der Allongeperücke gegen rechts, der Körper links gewandt, in seiner linken Hand eine Papierrolle haltend, in 8⁰.

Gar nicht erwähnt bei Ver Huell sind folgende Blätter: D. Josephus Michael de Portugal, IX comes de Vimioso. Brustbild, rechts gewandt, mit langem Haar, im Küraß, über die linke Schulter einen Mantel geworfen. Auf dem Rahmen des Ovals ist obige Inschrift: J. H. sc. 1⁰. Ein merkwürdiges Blatt, ebenfalls in der Hofbibliothek, ist eine Art Titelvignette oder Etiquette. In einer Halle führt der Zeitgott zwei Frauen mit Waare vor den Thron einer Königin, der zu Seiten Minerva und Merkur stehen. Oben sind Genien mit Emblemen, unten eine Kartouche mit Nc.—Au. L. und der Ansicht einer Seestadt, links der Flußgott Ty, rechts Amstel. Nic. Verkolje inv. J. H. sculp.

Schließlich fanden wir noch unter dem Nachlasse des Amsterdamer Kupferstechers und Museumsdirektors Kaiser (bei der XXXVI. Auktion Wawra in Wien, Katal. Nr. 1050) ein bisher auch uns unbekanntes Porträt: S. A. S. Madame la Duchesse de Courlande, née Princesse de Youssoupoff; Brustbild in Oval gerade ausblickend, mit einer Busennadel von Perlen und einer langen Locke über der rechten Schulter. Unten auf einem Täfelchen ist die obige Inschrift. Rechts J. H. 1775. 4⁰.

E. Ch.

Personalnachrichten.

Auszeichnungen. Den Malern Heinrich v. Angeli und Hans Makart wurde vom Kaiser Franz Joseph der Professorstitel verliehen. Das erste Beispiel derartiger Titularprofessuren in Oesterreich.

Sammlungen und Ausstellungen.

Aus Berlin wird gemeldet: Seit Anfang April ist im langen Saale des königlichen Akademiegebäudes hierselbst eine Ausstellung von Kopien nach italienischen Dekorations-(Wand-)Malereien aus der Zeit der Renaissance eröffnet. Die betreffenden Arbeiten sind im Auftrage der Ministerien des Handels und der geistlichen Angelegenheiten unter der Leitung des Geschichtsmalers Meurer, Lehrer am deutschen Gewerbemuseum, in Italien ausgeführt worden.

* **Die Jahres-Ausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft** wurde am Montag d. 10. dieses Monats im Künstlerhause im Beisein des Kaisers, der Kaiserin und des Kronprinzen feierlich eröffnet. Sie umfaßt im Ganzen 421 Nummern und ist in den sieben oberen Sälen, im Stiegenhaus und im Repräsentationssaal des Parterregeschosses aufgestellt. Im Arrangement hat man wieder viel Geschmack bewahrt, der innere Werth entspricht hingegen den Erwartungen nur in beschränktem Maße. Dem Einzelnen werden wir später gerecht. Aber schon jetzt kann, auf Grundlage der ersten Uebersichau, mit Bedauern soviel konstatirt werden, daß uns die heurige Jahresausstellung weder neue hervorragende Talente, noch von den alten besonders erfreuliche Leistungen beschéert hat. Die bevorstehenden großen Ausstellungen von München und Philadelphia mögen diese Ebbe mit verursacht haben. Unter solchen Umständen wäre jedoch doppelte Energie am Platze gewesen, um das im Sinken begriffene Interesse des Publikums an den Jahres-Ausstellungen der Wiener Künstlergenossenschaft wieder zu beleben. Und daran scheint es leider gefehlt zu haben!

J. B. A. **Der Marquis d'Azeglio** hat im Burlington Fine Arts Club in London eine merkwürdige und in ihrer Art einzige Sammlung von bemalten Gläsern, von den Franzosen „verre églomisé" genannt, ausgestellt, deren einzelne Stücke aus der Zeit vom 11. bis 19. Jahrh. stammen. Das bei der Herstellung derselben angewandte Verfahren ist eigenthümlicher Art: die auf der Rückseite des Glases aufgelegten Farben sind nicht verglast und Wachs, Oel, Firnisse &c. mit Hilfe des Stiftes aufgetragen worden. Die ältesten Muster folgen den Traditionen des römischen Glases und besonders des früh-christlichen der Katakomben; in der That dürften sie bis zu dem Jahre 1500 als bloße Gravirungen oder Graffiti auf Blattgold zu bezeichnen sein. Cennino Cennini beschreibt das Verfahren im Jahre 1437 folgendermaßen. Er sagt: „Es existirt eine sehr hübsche graziöse und ungewöhnliche Weise auf Glas zu malen, die als ein Ausdruck eifriger Hingebung an die Ausschmückung der Reliquienkasten sich kenntlich macht und eine sichere und feste Hand beim Zeichnen erfordert." Er beschreibt nun den modus operandi: „Glas und Vergoldung müssen fein und gut sein, der Künstler muß sich mit einer Handbürste versehen und an deren Ende eine Nadel geringeren Umfanges befestigen. In Gottes Namen beginnt nun der Künstler die Figuren zu entwerfen, die er darzustellen beabsichtigt; diese erste Andeutung darf nur sehr flüchtig sein, insofern eine Korrektur unmöglich ist. Arbeite denn sorglich weiter, bis die Zeichnung fertig ist, fahre dann fort, als ob du mit der Bürste arbeitetest, wenngleich du nur den Stichel gebrauchen darfst. Als eine Probe der Leichtigkeit der Hand, die einen festen Stützpunkt erheischt, ist zu bemerken, daß die tiefsten Schatten nur dadurch erzielt werden können, daß sie durch das Gold bis zum Glase hinabreichen, während die mittleren Schatten nicht völlig durch das Gold hindurch gehen dürfen." Cennini geht sogar so weit, dem Künstler

zu rathen, daß er den Arm Tags zuvor in einer Binde tragen möge, damit er desto mehr auf die Festigkeit und Sicherheit desselben bei der Arbeit sich verlassen könne. Er beschreibt dann ferner die Weise, das Gold von der Grundlage abzukratzen und dasselbe durch azzuro, ultramarino ad olio zu ersetzen. Er zählt verschiedene Farben auf, die gebraucht werden können, macinati ad olio, negro, verderame und lacca. Die ersten sechs Gefäße oder Kästchen unserer Sammlung dienen als Illustration dieser Beschreibung Cennini's. Der Stil der Zeichnung entspricht den angegebenen Daten; die frühesten tragen byzantinischen Charakter, einige der späteren sind ungemein dekorativ und dürfen sich an Glanz den reichsten Emailmalereien gleichstellen. Die Namen der Künstler sind nirgends angeführt, vielleicht sind die Malereien in Klöstern oder durch Handschriften-Illuminatoren ausgeführt worden; wahrscheinlich stammen die meisten Stücke aus Mailand und Venedig. Labarte und Laborde haben eine Beschreibung dieser Gläser und Krystalle geliefert. Vom 16 Jahrhundert bis zur Gegenwart herab theilt dieser Zweig der Kleinkunst das Schicksal der hohen Kunst und geräth in Verfall. „Eine heilige Familie", sehr umfangreich und der Mitte des 17. Jahrhunderts angehörend, ist im Stil des Luca Giordano gehalten. Zur Vervollständigung der Sammlung sind einige Stücke deutschen Glases der Frühperiode beigefügt, aus denen ersichtlich wird, was in dieser Beziehung Nürnberg und Flandern ehedem zu leisten vermochten. Auch sind, um der chronologischen Folge zugleich auch eine geographische Erweiterung zu verleihen, indische und chinesische Glasartikel der Sammlung beigegeben. Marquis d'Azeglio hat eine Beschreibung dieser ungefähr hundert auserlesene Exemplare enthaltenden Sammlung verfaßt, mit deren Bildung er sich während der letzten zwölf Jahre befaßt hatte. Die außerdem noch in seinem Besitz befindlichen geringeren Muster will er nicht ausstellen. Wie er sagt, haben neuerdings so viele Mitbewerber auf diesem Felde sich eingestellt, daß es nachgerade schwer hält, merkwürdiger Stücke dieser Art habhaft zu werden. Er gedenkt nach jedesmaliger Erwerbung eines vorzüglichen Stückes dafür ein werthloseres auszuscheiden. Diese seltene und historisch wichtige Sammlung wird wahrscheinlich demnächst in Paris ausgestellt werden. Ihr endlicher Bestimmungsort ist Turin, welcher Stadt der Marquis dieselbe zum Geschenk zu machen beabsichtigen soll.

Deutsche Kunst in England. Aus London wird der Köln. Zeitg. berichtet: „Der hiesige Deutsche Verein für Kunst und Wissenschaft (German Athenaeum), den man als ein fortdauerndes und hoffentlich bleibendes Erinnerungszeichen des patriotischen Aufschwunges während des deutsch-französischen Krieges ansehen kann, hat dieser Tage einen neuen Beweis seiner Thätigkeit geliefert durch eine Ausstellung von Kunstwerken, die nicht allein in der hiesigen deutschen Kolonie, sondern bei der kunstliebenden Welt im Allgemeinen ein großes Interesse erregt hat. Haben Gelehrte dieses Vereins es verstanden, sich auf dem Gebiete der Wissenschaft einen europäischen Ruf zu erwerben, kann der Wirkungskreis unserer deutschen Musiker, die durch ihre klassischen Leistungen so viel zum raschen Emporblühen dieser Gesellschaft beigetragen, als ein kosmopolitischer bezeichnet werden, so dürfte es wohl weniger bekannt sein, daß auch die Malerei und Bildhauerei hier in einer Weise vertreten sind, die der deutschen Kunst zur höchsten Ehre gereicht. Die jüngste Ausstellung hatte den eben so belehrenden wie patriotischen Zweck, den Mitgliedern dieses Vereins wie deren Freunden ein umfaßliches Bild der Kunstthätigkeit Karl Haag's zu geben, eines deutschen Künstlers, der hier rühmlichst bekannt und der namentlich durch sein herrliches Kolorit eine sehr hervorragende Stellung unter den Wasserfarbenmalern der Jetztzeit einnimmt. Die aus 88 Nummern bestehende Ausstellung umschloß Schöpfungen von der frühesten bis zur jetzigen Periode seines künstlerischen Wirkens. Die Skizzen und Studien aus der Jugendzeit des Künstlers, die wir hier erblickten, haben gewiß schon damals ahnen lassen, daß sich sein Talent bis zu einer Meisterschaft emporschwingen würde, wie sie uns auf dieser Ausstellung in so glänzender Weise entgegentritt. Wohl über 2000 Künstler, Gelehrte und Kunstfreunde mögen innerhalb der wenigen Tage das Vereinshaus besucht haben, um sich an diesen interessanten Werken zu erfreuen, was zu der Hoffnung berechtigt, daß das schöne Gelingen dieses ersten Versuches den Verwaltungsrath zu erneuter Thätigkeit in dieser Richtung anspornen wird, eine Thätigkeit, die in ihren Folgen nicht verfehlen kann, der deutschen Kunst in England eine noch achtunggebietendere Stellung zu sichern."

Vermischte Nachrichten.

W. **Kriegerdenkmal in Kassel.** Bei Gelegenheit der Geburtstagsfeier des Kaisers Wilhelm, am 22. März, fand endlich die Enthüllung des seit längerer Zeit vorbereiteten, leider aber immer noch nicht ganz vollendeten Kriegerdenkmals, sowie dessen feierliche Uebergabe an die hessischen Truppen statt, die im deutsch-französischen Kriege ihren alten Ruhm auf's Neue in so glänzender Weise bewährten. Das Denkmal besteht in seinem Haupttheil, wie schon früher in Kürze mitgetheilt wurde, aus einem seine Schwingen mächtig entfaltenden Siegesadler, welcher, auf Trophäen thronend, auf der Plattform des am Friedrichsplatz gelegenen Authors aufgestellt ist, — ein würdiger Nachbar des in der Nähe befindlichen Hessenlöwen von Kaupert, jenes zum Andenken der unter französischer Fremdherrschaft gefallenen Märtyrer errichteten Monumentes, dessen wir gleichfalls schon früher in diesen Blättern gedachten. Der Adler ist vom Bildhauer Brandt in Kassel modellirt und von H. Lippold in Kassel und L. Lippold in Berlin gegossen. Unter demselben stehen die Worte: Hessischer Tapferkeit im Kriege gegen Frankreich 1870 und 1871. Ob nun die Wahl gerade dieses plastischen Schmuckes für ein im römischen Stil gehaltenes Bauwerk wie das Au-Thor in ästhetischer Hinsicht durchaus zu billigen sei, mag dahin gestellt bleiben, jedenfalls war sie hier die einzig mögliche, wie auch das Au-Thor, dessen Seitenflügel zugleich als Hauptwache dienen, allein zur Aufnahme des Denkmals geeignet war. Für die plastische Harmonie des Ganzen würde es freilich vortheilhafter gewesen sein, wäre der Adler nicht mit voll ausgespannten, den Kopf weit überragenden Flügeln dargestellt worden. An den Außenseiten des Thores sind historische und Widmungsinschriften auf Erztafeln angebracht, deren Ausführung jedoch Manches zu wünschen übrig läßt. Inschriften wie diese, welche dazu bestimmt sind, Jahrhunderte zu überdauern, sollten doch auch im monumentalen Stil ausgeführt sein. Für die Vorderseiten des Thores sind zwei von Siemering entworfene Gruppen in Relief projektirt, die jedoch ihrer Vollendung noch entgegensehen, zur Linken der Auszug hessischer Krieger, zur Rechten die Heimkehr.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Photographien.

DER ZOOLOGISCHE GARTEN IN BERLIN. Nach der Natur in photograph. Lichtdruck. 1. Serie, 12 Blatt. 19½ u. 26 Cm. in Mappe. Berlin, Duncker. 28½ M.

Jenny, H., Ekkehard von V. Scheffel. 12 Origin.-Illustrationen. (12 Bl. in Lichtdruck nebst Titel in Farbendruck.) Fol. in Mappe. Neuendorf, Jacobi. 30 M.

Mintrop, Ed., König Heinzelmann's Liebe. Ein Märchen in 70 Bildern. Des Künstlers eigene Liebe. Text und Aphorismen von B. Lucas. Kritisch eingeleitet von Emil Ritterhaus. Original-Zeichnungen in Lichtdruck ausgeführt. Lief. 2—6. (à 12 Blatt.) gr. Fol. Dresden, Reinhardt. à 15 M.

Müller, Vict., Shakespeare-Galerie. Nach Gemälden photographirt. Bl. 1. Hamlet b. Todtengräber; 2. Romeo und Julie; 3. Ophelia. 29 zu 21 Cm. München, Bruckmann. à Blatt 5 M.

Steinle, Ed., desgl. Bl. 4. Was ihr wollt; 5. Der Widerspänstigen Zähmung; 5. Sommernachtstraum. 29 zu 21 Cm. Ebenda. à Blatt 5 M.

Walther, W. Ad., Sachsens Fürstenhaus. Sgraffitofries am kgl. Schlosse zu Dresden. Einleitung von A. Stern. Lichtdruck von Römmler & Jonas. qu. Fol. in Mappe. Dresden, Gutbier. 18 M.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Cöln. Am 15. bis 18. Mai Versteigerung der hinterlassenen Kunst-Sammlungen von Christoph Rhaban Ruhl, Gemälde alter und neuer Meister, Antiquitäten, Kunstgegenstände, Kupferstiche, Pergament-Manuscripte mit Miniaturen etc. 601 Nummer.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

28. April

Nr. 29.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Berliner Nationalgalerie.

II.

Durch die Eingangsthür in das erste Geschoß, welche sich unterhalb der Freitreppe befindet, gelangt man unmittelbar in das Vestibül des Treppenhauses. Es fehlt mithin an einem abgesonderten Raume für die Garderobe. Die Kleiderrechen stehen ungenirt zu beiden Seiten des Eintretenden. Nur an einer Stelle sieht man an ihrer Statt eine Marmorgruppe von Kiß. Der Besucher hat nur die Wahl, entweder in der zugigen Durchfahrt unter der Freitreppe oder auf dem Marmorfußboden des Vestibüls den Schnee von seinen Kleidern zu schütteln und das Wasser von seinem Regenschirme abtriefen zu lassen. Eine von zwei hervortretenden Postamenten durchbrochene Vortreppe führt erst zum Niveau des ersten Geschosses hinauf. Die vorspringenden Postamente sind vermuthlich zur Aufstellung von Statuen bestimmt. Zur Linken führt die Treppe in das zweite Geschoß, zur Rechten entspricht dem Treppenlauf ein durch eine Säulenstellung abgeschlossener Raum, in welchem zur Zeit nur eine schöne, archaisirende Marmorgruppe von Kiß (Glaube, Liebe und Hoffnung) aufgestellt ist. Die Zwickel zwischen den Bogenstellungen der Säulen und Wände sind mit 15 Reliefbildnissen deutscher Künstler der Neuzeit ausgefüllt, welche von den Bildhauern **Moser**, **Brodwolf**, **Geyer** und **Schweinitz** herrühren. Genau dieselben Künstler waren bereits am Aeußeren des Gebäudes verewigt, einmal auf den Namensschildern zwischen den Säulenkapitälen, das zweite Mal in ganzer Figur auf dem Relief der Vorhalle. Sie erscheinen noch zum vierten Male auf dem später zu beschreibenden Relief des Treppenhauses, um ein Zeugniß von der Ideenarmuth des leitenden Architekten, resp. der ausführenden Bildhauer abzulegen. Den Fußboden des Treppenhauses bildet ein reiches Marmorgetäfel, während die Wände mit marmorirtem Stuck bekleidet sind. Hingegen sind die Fußböden der inneren Räumlichkeiten des Erdgeschosses, des Quersaales und der Skulpturengalerie mit Metlacher Fliesen belegt. Ich erwähne diese Thatsachen ohne Kommentar nur als Belegstellen zu dem alten Wahrspruche, daß es mehr Ding' im Himmel und auf Erden giebt, als unsere Schulweisheit sich träumen läßt. Die Decke des Vestibüls wie des ganzen Treppenhauses ist kassettirt: der Boden jeder Kassette ist mit sog. pompejanischem Roth bemalt und zeigt in seiner Mitte ein blumenkelchartiges Ornament von Zink in Naturfarbe. Ich begreife nicht, wie man angesichts dieser Verbindung von einem „interessanten" Experimente hat reden können. Die Verwendung von Zink, der gemeinsten Metallkomposition, ohne deckende Farbe in einem Bauwerk, welches auf ästhetische Bedeutung Anspruch machen will, ist meines Erachtens einer der gröbsten Mißgriffe, welche ein Architekt begehen kann. Noch unbegreiflicher ist dieser Mißgriff bei einem Manne wie Strack, zu dessen unleugbaren Verdiensten es gehört, als der Erste in Berlin an Stelle der Putzfaçaden Sandsteinfaçaden, also das edle Material an Stelle des Surrogats eingeführt zu haben.

Was nun die Ausdehnung des Treppenhauses anlangt, so nimmt es genau gerechnet den **dritten** Theil des ganzen Peripteros mit Ausschluß der Apsis ein, in Zahlen ausgedrückt 20,69 M. bei einer Breite von

31,04 M. Die Länge des ganzen Gebäudekomplexes mit Freitreppe und Apsis beträgt 96 M. Davon kommen ca. 40 M. Länge auf Freitreppe und Treppenhaus, so daß diese beiden Anlagen mehr als zwei Fünftel des Ganzen der Nationalgalerie gewidmeten Raumes einnehmen. Angesichts dieser Verwendung des zugemessenen Raumes kann man sich eines leisen Zweifels nicht erwehren, ob denn der Erbauer — das Vestibül und das Treppenhaus ist das Werk Strack's — immer den Hauptzweck des Gebäudes vor Augen gehabt hat.

Das Erdgeschoß wird der Länge nach durch eine etwa fünf Fuß dicke Wand durchschnitten, welche genau in der Mittelaxe des Gebäudes liegt. Zur Rechten und Linken dieser Wand liegen je vier seitlich beleuchtete Kompartimente, von denen die links gelegenen die wenigen Skulpturen — es sind erst dreizehn vorhanden — aufgenommen haben, während die rechts befindlichen Zimmer mit Gemälden gefüllt sind. Die Apsis umschließt fünf fächerartige Kabinete, welche gleichfalls Gemälde enthalten. Für die Beleuchtung der Gemäldeabtheilungen sind die von dem verstorbenen Prof. Ed. Magnus aufgestellten Prinzipien mit großem Glück verwerthet worden. Wenigstens in dieser Hinsicht darf der Erbauer der Nationalgalerie auf volle Anerkennung Anspruch machen.

Aus dem Treppenhause gelangt man zunächst in eine sehr schmale Querhalle, welche zur Zeit noch leer ist und bei ihrer geringen Breite wohl kaum zur Aufstellung von Skulpturen verwerthet werden kann. Ueber der Eingangsthür in diese Querhalle ist ein leicht bemaltes Stuckrelief von Hartzer angebracht, welches die Kunst als Gesammtbegriff von drei Genien — Malerei, Plastik und Architektur — umgeben darstellt. Das Relief ist geschickt in den Thürbogen hineinkomponirt und zeichnet sich durch eine frische naturalistische Behandlung der Formen aus. Leider wird diese erfreuliche Wirkung durch die unverständige Bemalung zum großen Theil wieder aufgehoben.

Das System der Dekoration in gebrochenen Farben (den sog. Milchkaffeefarben) ist mit dem Namen Strack unzertrennlich verbunden. Es ist dies einer der unseligsten Irrthümer, in welche dieser einflußreiche Architekt verfallen ist. Leider hat er dieses sein System nirgends mit solcher Konsequenz durchgeführt, wie bei dem Neubau der Nationalgalerie. Mit ängstlicher Sorgfalt hat er fast alle ungebrochenen Farben vermieden. Hellgrau, graugrün, olivengrau, hellchokoladenfarben — das sind die Farben, welche für die Wahl der Tapeten und den Anstrich der Säle und Korridore maßgebend gewesen sind. Unter dem Umstande, daß der leitende Architekt eines jeden Farbensinnes entbehrt, haben die Maler leiden müssen. Sie wurden von dem Architekten genöthigt, die Farbengebung ihrer Fresken dem allgemeinen gräulichen Tone anzupassen. Nur ein Maler hat dem Architekten gegenüber das Gewicht seiner Persönlichkeit entgegengestellt und es durchgesetzt, seine Gemälde farbig und nicht grau auszuführen.

Die vorerwähnte Querhalle ruht auf 12 Säulen aus schwarzem belgischen Marmor (bleu belge), deren Kapitäle und Basen aus vergoldetem Zinkguß bestehen. Die Säulenschafte sind nicht monolith, sondern aus drei Stücken zusammengesetzt. Die Fugen, wo die einzelnen Stücke zusammentreffen, sind durch schmale Ringe, wieder aus vergoldetem Zinkguß, markirt. Wenngleich die Kohärenz, die einheitliche Erscheinung und die aus ihr resultirende Stabilität der ästhetische und statische Grundgedanke der Säule ist, so will ich nicht einmal die Nichtachtung dieser Grundsätze allzu hart tadeln. Das spätere römische Alterthum hat gewiß auch dergleichen Auswüchse gezeitigt, auf welche man sich berufen könnte. Ich urtheile hier nur vom Standpunkte des guten Geschmacks, welcher eine Verbindung des edlen Marmors mit Zinkguß auf das Entschiedenste verurtheilt. Im Kuppelsaale des Obergeschosses ist in dieser Hinsicht noch schwerer gefehlt worden. Da wachsen acht prächtige Säulenmonolithe von grünem belgischen Marmor aus hohen durchbrochenen Blumenkelchen von vergoldetem Zinkguß heraus.

Die Wände der Querhalle sind mit gelbem Stucco lustro bekleidet. Die Deckenwölbung — ein System von Tonnengewölben, getrennt durch Gurtbögen, welche auf den Säulen aufsitzen — ist mit Rosa und Gold dekorirt, zwei Farbenmischungen, welche im Abc-Buch der Dekorationsmalerei als Todfeinde verzeichnet sind. Die Bogenfelder an der Thürwand sind mit farbigen Gemälden, die Kappen und ihre Mittelfelder mit Grau in Grau ausgeführten Darstellungen von E. Ewald ausgemalt. Der Stoff dieses im Ganzen aus 19 Kompositionen bestehenden Cyklus ist der Nibelungensage entlehnt. Den Zusammenhang zwischen ihr und einem der Kunst gewidmeten Gebäude wird schwerlich Jemand auffinden können. Wir werden mithin annehmen müssen, daß die Querhalle, welche nicht zur Aufbewahrung von Kunstwerken benutzt werden kann, nur zu dem Zwecke erbaut worden ist, einem Maler Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst zu geben. E. Ewald ist ein Schüler von Steffeck und Couture. Er hat sieben Jahre in Paris gelebt; aber diese sieben Jahre scheinen für ihn sehr mager gewesen zu sein, wenn man nach seiner Formengebung urtheilen darf. Kriemhild und Brunhild sehen wie ausgehungerte Megären aus, und Siegfried, Hagen und Gunther sind direkte Abkömmlinge der Aegineten. Diesen dürren muskulösen Gestalten entspricht das trockene, lederfarbige Kolorit und die starre, fast gothische Komposition. Phantasie und Geschmack haben bei der Erfindung dieser Darstellungen nicht mitgewirkt. Wenn man die Kriemhild betrachtet, welche auf ihrem

Lager träumend ruht, glaubt man ganz wo anders zu sein, als in Siegfried's ehrbarer Kemenate.

Von dem Quersaale aus führen, rechts und links von der dicken Mittelwand, Bogengänge an den Skulpturen und Gemäldesälen vorüber in einen weiten Raum, welcher zwischen dem Ende der Wand und dem Beginn der Apsiskabinete liegt. Die Skulpturensäle werden von Säulen aus rothem belgischem Marmor mit Basen und Kapitälen aus karrarischem Marmor getragen. Ihre Wände sind mit dunkelgrünem Stucco lustro bekleidet, welcher für die Skulpturen einen recht wirksamen Hintergrund abgiebt. Die Leibungen der drei Fenster sind mit sechs Stuckmedaillons von Landgrebe geschmückt, welche in hübschen Kompositionen die Urgeschichte der plastischen Kunstfertigkeit nach griechischen Mythen behandeln. Die Bildersäle zur Rechten der trennenden Mittelwand haben rothe Tapeten.

Wir kehren wieder in das Vestibül zurück und steigen die große Treppe hinauf, um das zweite Geschoß zu erreichen. Die in carrarischem Marmor 2. Klasse ausgeführte Treppe führt in drei Läufen zum oberen Vorraum, aus welchem die Thür zur Rechten in die äußere Vorhalle führt, dieser Thür gegenüber liegt der Eingang in die Säle des zweiten Geschosses. Die Decke des Vorraumes — eine Kassettendecke, genau der unteren bereits beschriebenen entsprechend — wird von vier ionischen Säulen getragen. Die beiden nach der Fensterwand gekehrten sind durch Marmorschranken verbunden, welche mit Reliefornamenten bedeckt sind. Von Marmor sind nicht blos die Stufen der Treppe, sondern auch das Geländer und seine einzelnen, sehr plumpen Baluster. Auch der Sockel der Wand des oberen Vorraums ist von Marmor, während die übrige Wandbekleidung aus polirtem Stuck besteht. Eine der größten Wunderlichkeiten weist die zur Linken des obersten Treppenlaufes stehende Säule auf. Sie steht auf einem hohen Marmorpostamente, aber nicht unmittelbar, sondern zwischen dem Postamente und ihrer Basis liegt eine etwa zwei Zoll hohe Plinthe aus Stuck (!!). Ein solches Verfahren entzieht sich jeder Deutung und damit zugleich jeder Kritik.

Während das Treppenhaus sich durch eine unglaubliche Verschwendung von Marmor auszeichnet, hat man für das einzige Werk eines Künstlers, welches diesen weiten Raum ziert, nichts von dem kostbaren Material übrig gehabt, in welchem die Steinmetzen wahrhaft schwelgen konnten. Um die drei Wände, welche den Treppenlauf einschließen, ist ziemlich in der Höhe des Niveaus des das zweite Geschoß eröffnenden Vorraums ein Figurenfries aus Stuck herumgeführt, welcher die deutsche Kulturgeschichte von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart behandelt. „Behandelt" ist ein trockener Ausdruck, der hier mit Absicht gewählt wurde. Wir haben bei Lichte betrachtet nichts mehr als einen recht dürren Auszug aus dem Konversationslexikon vor uns, eine Art Geschichtstabelle ad usum Delphini. Da die Kunst in der Entwickelung der Kulturgeschichte nicht zu umgehen war, mußte alles wiederholt werden, was uns bereits zum Ueberdruß in Bild und Schrift vorgetragen worden ist. Die älteren Künstler werden uns wenigstens mit einigen Abkürzungen vorgeführt; von den neueren wird uns aber nicht ein einziger geschenkt. Von einem leitenden Faden, von einem Gedankenzusammenhange ist keine Spur zu bemerken.

Doch entschädigt der künstlerische Werth des Reliefs für den Mangel an geistigem Gehalt. Sein Autor, Karl Geyer, ist entschieden der talentvollste unter den jüngeren Bildhauern Berlins. Wir besitzen von seiner Hand Stuckdekorationen im Rococostil, welche zu den reizvollsten und vollendetsten Schöpfungen auf diesem Gebiete gehören. Sein auf das Malerische gerichtetes Streben und sein schön entwickeltes Formengefühl vereinigten sich, um das Relief, von rein künstlerischen Gesichtspunkten aus betrachtet, zu einem hoch erfreulichen Werke zu machen. Es ist nur zu bedauern, daß hier nicht mit diesen äußerst schätzbaren künstlerischen Eigenschaften ein auf gleicher Höhe stehendes Erfindungstalent Hand in Hand geht. Der Zustand der Berliner Akademie, welche erst jetzt einer Besserung entgegen geht, mag die Schuld daran tragen, daß die jüngere Generation der Berliner Künstler nicht auf derjenigen Höhe der geistigen Bildung steht, welche man von ihnen zu fordern berechtigt ist. Das Relief ist fast durchweg mit feinem Stilgefühl komponirt, die einzelnen Gruppen sind harmonisch gefügt und die hohe Vollendung der Form, welche fast jede Figur auszeichnet, thut endlich ein Uebriges, um diesem Relief nicht blos den ersten Platz unter den plastischen Arbeiten der Nationalgalerie — damit wäre nur ein sehr bescheidenes Lob ausgesprochen — sondern überhaupt einen hervorragenden Platz unter den Leistungen der neueren Berliner Plastik zu sichern.

Adolf Rosenberg.

Korrespondenz.

Dresden, Ende März 1876.

—s. Zwei größere Bauunternehmungen, der Ausbau der Albrechtsburg zu Meißen und der Hoftheaterbau in der Residenz, wirken gegenwärtig anregend und belebend auf unsere Kunstverhältnisse ein. In umfangreicher Weise ist bei der Ausschmückung der beiden Bauwerke auf die Plastik und Malerei durch dankbare Aufgaben Bedacht genommen.

Zahlreiche Entwürfe für obige Zwecke gelangten im Laufe der letzten Monate, unter reger Theilnahme des Publikums, im Kunstvereinslokal zur Ausstellung. Wir sahen dort zunächst von den Bildhauern Broß=

mann, Dietz, Henze, Härtel, Hultzsch, Rösch und Echtermeyer Entwürfe zu den Statuen Heinrich's I., Konrad's des Gr., Heinrich's des Erlauchten, Friedrich's des Streitbaren, Albrecht's des Beherzten, Georg's des Bärtigen und Johann Georg's II., Fürsten, welche sich um Bau und Wiederaufbau der Meißener Burg oder um das Aufblühen des Hauses Wettin besondere Verdienste erworben haben. Die Statuen werden, an den Wandpfeilern aufgestellt, den Hauptraum der Albrechtsburg, den großen Banketsaal, schmücken, und zwar sollen sie in Sandstein ausgeführt, der Polychromie des Saales entsprechend, farbig gehalten werden. Auch die übrigen Säle erhalten einen mit der Architektur und der Bestimmung der Räume in Einklang stehenden und auf die Geschichte der Burg und ihrer Bewohner bezüglichen künstlerischen Schmuck. Nach dem der gesammten Dekoration zu Grunde liegenden geistvollen, mit feinem künstlerischem, wie zugleich geschichtlichem Sinn und Verständniß ausgearbeiteten Programme, als dessen Autor der Geh. Hofrath Dr. Roßmann zu nennen ist, bietet sich hier der Malerei ein weites Feld für ihre Thätigkeit dar; die Namen der Maler, welche mit diesem Theile der Dekoration betraut sind, wie J. Scholz, P. Kießling, A. Spieß, J. Hofmann, Fr. Preller, A. Dietrich, F. Oehme, J. Marschall, A. Diethe und Th. Choulant geben die Gewähr einer gelungenen Ausführung. Im Burghofe schließlich gelangt ein bronzenes Standbild Albrecht's des Beherzten, von H. Hultzsch modellirt, zur Aufstellung. Das Standbild ist schon seit einigen Jahren projektirt; die Ausführung aber verzögerte sich, da der Künstler dem ersten Modell irriger Weise ein falsches Porträt zu Grunde gelegt hatte und, nachdem dieser Irrthum erkannt und festgestellt war, zur Anfertigung eines zweiten Modells schreiten mußte. Ueber die vorhandenen Bildnisse Herzog Albrecht's haben Roßmann wie auch die Numismatiker Gebrüder Erbstein Untersuchungen veröffentlicht. Die Arbeit von Hultzsch, die gegenwärtig und zwar in Dresden in der Erzgießerei von Bierling gegossen wird, stellt den kriegerischen Herzog, welcher seinen Namen der Burg gab, in charaktervoller Weise dar. Die Wiederherstellung der Albrechtsburg, einer der schönsten Schloßbauten der Spätgothik, ist ein sehr verdienstliches Unternehmen der sächsischen Regierung.

Auch für das neue Hoftheater, mit dessen innerem Ausbau man jetzt beschäftigt ist, und das im nächsten Jahre eröffnet werden dürfte, ist ein würdiger Schmuck in Aussicht genommen. Eine Kolossalgruppe: Dionysos und Ariadne auf einem von Panthern gezogenen Wagen, wird die Exedra krönen. Die Gruppe, von Prof. Schilling meisterlich modellirt, befindet sich bereits im Guß. Hieran schließen sich die vier Musen: Thalia, Polyhymnia, Melpomene und Terpsichore, welche, nach Modellen von Dielmann, Epler, Hölbe und Ockelmann, in Sandstein ausgeführt werden; ferner, theils an dem in der Exedra sich öffnenden Haupteingange, theils an dem die Foyers entfaltenden Segmentbau, die Dichtergestalten: Sophokles, Euripides, Shakespeare, Molière, Schiller und Goethe. Letztere Statuen, nach Entwürfen von Hähnel und Rietschel ausgeführt, befanden sich bereits am alten Theater; in der Feuersbrunst, welche jenes vernichtete, ziemlich unversehrt geblieben, kommen sie hier wieder zur Verwendung. Auf den Balustraden der Seitenflügel sodann werden acht Gruppen von je zwei Figuren zur Aufstellung gelangen. Dieselben stellen die Grundstoffe dramatischer Gestaltung in großen allgemeinen Typen, wie sie im Volksbewußtsein leben, dar. Auf die eine Seite, die Elbseite, kommen die typischen Gestalten des antiken Drama's zu stehen: Zeus und Prometheus, Antigone und Kreon, Medea und Jason, Satyr und Bacchantin; auf die andere Seite, die Museumsseite, die Gestalten des modernen Drama's: Macbeth und Norne, Mephistopheles und Faust, der steinerne Gast und Don Juan, Oberon und Titania. Mit der Modellirung dieser Figuren sind F. Bäumer, R. Härtel, H. Hultzsch, L. Echtermeyer, G. Broßmann, G. Kietz, H. Möller und R. Diez beauftragt. In schönem und bedeutsamem Zusammenhange mit der Dekoration des Aeußeren steht die des Innern des Gebäudes; die Malerei nimmt hier das von der Skulptur behandelte Thema auf, um es weiter und wirkungsvoll zu Ende zu führen. An der Decke des zum ersten Rang gehörigen Foyers wird Prof. Grosse, mit Bezug auf die außen darüber befindliche Hauptgruppe, das Leben des Dionysos, als des Urbildes eines dramatischen Helden, in einem den fünf Akten der Tragödie entsprechend gegliederten Cyklus, zur Darstellung bringen. Ebenso erhalten die beiden durch das Foyer verbundenen Vestibüle Decken- und Lunettenbilder. In dem einen Vestibül auf der Elbseite, wo außen die Gestalten des antiken Dramas zu stehen kommen, wird Prof. Hofmann die Decke mit einer Apotheose verklärter Helden des Alterthums schmücken, während in dem anderen Vestibül auf der Elbseite Prof. Gonne dazu ein Gegenstück von Helden aus der romantisch-modernen Zeit malen wird. Für die Lunetten sind Landschaften mit Motiven aus theils antiken, theils modernen Dramen und Opern bestimmt, welche Choulant, Gärtner, Mohn, Müller, Oehme, Preller, Rau und Thomas ausführen. Den Hauptvorhang sodann liefert, infolge einer ausgeschriebenen Konkurrenz, wie bereits bekannt, Prof. Keller in Karlsruhe. Der Plafond des Zuschauerraumes endlich, wie der Fries über dem Proscenium, soll von J. Marschall gemalt werden. In reicher Ornamenten-Umrahmung wird die Decke die Me-

daillon-Porträts der Hauptdichter derjenigen Nationen zeigen, welche sich an der Entwickelung des Drama's am meisten betheiligten; ebenso weiter unten in oblongen Feldern die Musen Griechenlands, Englands, Frankreichs und Deutschlands. Der oben erwähnte Fries schließlich wird die berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinnen, Sänger und Sängerinnen vorführen, welche an der hiesigen Bühne gewirkt haben. Den Mittelpunkt dieser Darstellung bildet die thronende, den Preis spendende Poesie, umgeben von den allegorischen Gestalten Dresdens und der Elbe.

Außer den Entwürfen für die plastische und malerische Ausschmückung der Albrechtsburg und des Hoftheaters bringt gegenwärtig noch eine Anzahl von Gemälden aus dem Besitze eines Prager Kunstfreundes einige Abwechselung in das ewige Einerlei unserer Kunstvereins-Ausstellung. Darunter befinden sich Arbeiten von Makart, Angeli, Ramberg, Lindenschmit, Friedländer, Leys, O. Achenbach, Schäffer, Schindler, Schleich u. A. Von einheimischen Künstlern hat P. Kießling, der jetzt zu unseren gesuchtesten und auch besten Porträtmalern zählt, ein treffliches Bildniß Sr. Maj. des Königs Albert geliefert. Dasselbe ist für das Rathhaus in Leipzig bestimmt. Unter den in letzter Zeit ausgestellten Skulpturen ist ein schönes, von R. Henze für die Stadt Crimmitzschau gearbeitetes Brunnenstandbild hervorzuheben. Nach langen unerquicklichen Debatten seitens der Väter unserer Stadt hat man letztgenannten Künstler endlich auch mit der Ausführung des Dresdener Kriegerdenkmals beauftragt. Dem Entwurfe liegt die Germania zu Grunde, die Henze, gelegentlich des Einzugs der Truppen, für den hiesigen Altmarkt gefertigt, eine frisch empfundene, wirkungsvolle Figur, von welcher seiner Zeit die „Kunst-Chronik" eine Abbildung gebracht hat. Für verschiedene Städte sind derartige Denkmäler in Dresdener Ateliers geschaffen worden; eine recht gute Arbeit darunter war das Kriegerdenkmal für Weimar von R. Härtel.

Von Interesse, insbesondere für kunstgewerbliche Kreise, wird schließlich der Hinweis sein, daß man gegenwärtig, Dank der Generaldirektion der königl. Sammlungen, mit der Publikation des historischen Museums und des Grünen Gewölbes in zweckentsprechender Weise vorgeht. Wir sahen eine Auswahl von Gegenständen des historischen Museums in höchst gelungenen Gipsabgüssen. Brauchbar auch dürften die gravirten und geätzten Ornamente aus genannter Sammlung sich erweisen, welche, von Studirenden der hiesigen Bauschule gezeichnet, kürzlich im Kunsthandel erschienen sind. Gute Photographien aus dem historischen Museum liegen bereits in dem Hanfstängl'schen Werke vor. Auch die Vervielfältigung der künstlerisch werthvollsten Gegenstände des Grünen Gewölbes durch Abguß und Photographie ist in Angriff genommen.

Mosler contra Lessing.

(Schluß.)

Nun endlich giebt uns Mosler den „Versuch einer anderen Theorie." Lessing sagt im Anfang des XVI. Abschnittes, daß die Zeichen oder Mittel, deren sich eine Kunst bedient, „unstreitig ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen." Mosler findet, daß dies nicht immer der Fall ist, und spitzt diesen Umstand zu dem Gedanken zu: „Wir sprechen heutzutage erst da von Kunst im höheren Sinne des Wortes, wo eben nicht blos ein „bequemes", sondern auch ein unbequemes Verhältniß vorliegt zwischen Darstellungsobjekt und Darstellungsmittel." Daran knüpft sich leicht der Gedanke, daß dies Verhältniß besonders dann unbequem wird, wenn die eine Kunst nicht ihre eigenen Darstellungsmittel, sondern die einer anderen Kunst benutzt, und alsbald wird dieser Satz verallgemeinert, und so ergiebt sich denn das Arcanum für alles Kunstverständniß und alle Kunstentwickelung, daß „jeder Wetteifer zweier Künste unter sich eine neue Kunst- und Stilart im Großen zu erzeugen im Stande ist, die zu künstlerischer Vollkommenheit ausgebildet werden kann." (S. 57.) Dieser „Wetteifer", d. h. dieses Bestreben der einen Kunst, die Mittel der anderen zu benutzen, also z. B. das Bestreben des Epos musikalisch oder architektonisch oder malerisch oder plastisch zu sein (S. 59, Anm. 2 und S. 61), findet zunächst statt unter „nächstverwandten" Künsten, wobei wir nebenbei erfahren, daß A zwar mit B nahe verwandt sein kann, ohne daß B mit A ebenso nahe verwandt zu sein braucht (S. 67 und 68), sodann aber auch unter „total entgegengesetzten Künsten" — nach einem Kriterium für die eine oder die andere Art der „Verwandtschaft" haben wir uns vergeblich umgesehen. Ebenso vergeblich haben wir uns bemüht, den Verwandtschaftsbegriff uns anders als einen korrelativen vorzustellen: könnte der Verfasser denken, so hätte er gefunden, daß entweder das von ihm vorausgesetzte Verhältniß oder aber der von ihm für dasselbe gewählte Ausdruck falsch sein muß. Wie sich Mosler die Wirkung dieses „Wetteifers" der Künste vorstellt, mögen zwei Beispiele zeigen. Die Malerei wird nach ihm erst durch den Wetteifer mit der Plastik Kunst, indem sie „das ihr eigentlich Versagte darzustellen sucht", nämlich runde Körper, welche der Darstellungsgegenstand der Plastik sind — als ob die natürlichen Körper nicht ebenso gut runde Körper wären, wie die in der Plastik dargestellten, und als ob der Maler erst auf die Rundung der wirklichen Körper durch die Rundung der plastisch dargestellten Körper aufmerksam würde! Die Mittel aber, welche der Maler zum Zwecke der Darstellung runder Körper anwendet, sind gerade die Mittel nicht, welche die Plastik verwendet, Herstellung einer realen Rundung

am Kunstobjekt, sondern vielmehr die der Plastik ganz fremden Mittel der objektiv fixirten perspektivischen Verkürzungen, sowie des Unterschiedes von Schatten und Licht. So unternimmt einen Wetteifer die „Architektur mit der Terpsichore zur Erzeugung eines besonderen Baustils". So „gewagt" es auch ist, „gleichwohl erscheint dies Problem gelöst in dem sogenannten maurischen Baustil, der . . . eine gewissermaßen in der Luft schwebende Architektur darstellt". S. 75.) Nun werden uns erst die schlanken Säulen klar: sicherlich sind sie nichts anders als die auf den Zehen einherschreitenden Füße einer graziösen Tänzerin, deren holde Last, so ätherisch sie auch einherschwebt, uns doch immer noch zu schwer erscheint, um auf den Zehen sicheren Halt zu finden! — Also wieder ein Bild, das eine Erklärung geben soll? In der That liegt dieser ganzen Anschauung wiederum nichts anderes zu Grunde, als die Verwechselung zwischen Bild und Sachgrund: weil wir bei der einen Kunst in einem Falle uns angemuthet fühlen, wie es bei dieser oder jener anderen Kunst vorwiegend und regelmäßig der Fall ist, hat sachlich ein Wetteifer der beiden Künste stattgefunden! Weil uns ein Goethe'sches Lied so wohlklingt, schon was das äußere Element der Sprache, die Lautverbindung betrifft, daß wir zur Andeutung dieses Eindrucks das hervorstechende Merkmal einer anderen Kunst, der Musik, entlehnen und das Gedicht harmonisch oder geradezu musikalisch oder gar selbst Musik nennen, deswegen hat hier ein „Wetteifer" der beiden Künste stattgefunden und hat einen neuen Stil erzeugt? Ist der Vergleich ein Beweis sachlichen Zusammenhanges? Wie viel hätte Mosler von Lessing lernen können! „Ein bloßes Gleichniß beweiset und rechtfertiget nichts", sagt Lessing im XVIII. Abschnitt, demselben Abschnitt, in welchem er die fortschreitende Handlung, welche der Dichter darstellt, eine „fortschreitende Nachahmung" nennt, woraus Mosler ersehen kann, wie wohlbegründet die Zurechtweisung ist, welche er S. 73 Lessing zu Theil werden läßt; hier muß nämlich Lessing von Mosler lernen: „Nur ein Bild von Handlungen und Wirkungen in der Zeit, nicht diese Wirkungen selbst will sie geben". Mosler traut also Lessing zu, dieser habe ein reales Fortschreiten im Sinne, wenn er von einer fortschreitenden Handlung spricht, und verwechsle somit die wesentlichste Eigenschaft aller Kunst, ihre Bildlichkeit, mit dem wirklichen Geschehen des von ihr Dargestellten! „Ich begreife hier Lessing nicht", fügt Mosler allerdings sehr richtig und in lobenswerther Bescheidenheit hinzu — aber warum schreibt er dann über ihn?

Höchst merkwürdig, uns jedoch viel zu weit führend, ist es, wie Mosler seinen Hauptsatz: „Alles ist darstellbar rc." so zu drehen und zu wenden weiß, daß wir schließlich ebenso weit sind, wie wir vor Mosler waren, nämlich, daß in der That nicht Alles in jeder Kunst darstellbar ist, sondern daß jede Kunst ihre Grenzen hat, sowohl in ihren Darstellungsobjekten als in ihren Darstellungsmitteln. Ein Beispiel für seine Auffassung bietet S. 104: „Der Plastiker kann kein Wasser darstellen; wie imposant, wie plastisch-konsequent wirkt dagegen in der Sprache der Plastik ein Phidias'scher Flußgott!" Ein Maler kann Wasser darstellen — also hätte Phidias vermuthlich, wenn er seine Giebeldarstellung zu malen gehabt hätte, keinen Gott, sondern das Bild eines wirklichen, echten Flusses gemalt?!

Doch genug! Mosler wird uns wenigstens nicht bestreiten können, daß wir es ernst mit seiner Sache genommen haben — um der Sache willen. Eine gute Sache aber so betreiben, daß aus ihr eine schlechte wird, dafür ist es keine Entschuldigung, daß man „kein schulgerecht gebildeter Aesthetiker" sei. Eines „schulgerechten" bedarf es durchaus nicht, im Gegentheil, eines möglichst selbständig denkenden, aber vor allen Dingen klar denkenden, besonders dann, wenn man sich, wie Mosler, berufen fühlt, an Stelle der herrschenden Konfusion Klarheit zu verbreiten. Und warum sollte diese letztere nicht auch von künstlerischer Seite, und nicht gerade sehr wohl von dieser, kommen können?

Wenn wir die Grundgedanken der vorliegenden „Kunststudien" für ganz verfehlt halten, so denken wir nicht entfernt daran, alles Dargebotene für falsch zu erklären. Für verderblich aber müssen wir die Art des Darbietens halten, und zwar glauben wir uns um so mehr verpflichtet darauf hinzuweisen, weil im größeren Publikum, ganz besonders aber unter den jungen Künstlern, die Meinung entstehen könnte, Jemand, der selbst Maler ist, und der mit solchem Gewicht auftritt, müsse Recht haben, und hier sei die wahre Art, über Kunst zu denken und zu reden, gezeigt. Und doch ist weder das Eine noch das Andere der Fall. Denn daß der Verfasser nicht deutsch schreiben kann, ja sogar gelegentlich mit der Grammatik in Konflikt kommt, auch mit der Orthographie nicht auf dem besten Fuß steht (oder gehören: Winkelmann, Mackart, Natan, ungezäunt, sie verkriegt sich, schöpferig, fleischisch auch zu den bloßen Druckfehlern?), ist eine leicht zu beweisende Thatsache. Schriften aber, in denen solches vorkommt, und die dennoch über die wichtigsten Fragen auf einer Reihe von Gebieten abzuurtheilen unternehmen, dürfen nicht überhand nehmen, vielmehr muß auf's Energischste und nicht blos in absprechender, sondern in nachweisender Art gegen sie protestirt werden. Sonst hielte sich der betreffende Schriftsteller am Ende gar für eine verkannte Größe, und wie sehr Mosler geneigt ist, sich auf allerlei Gebieten für urtheilsfähig zu halten — vorzugsweise spricht er gern über Poesie, daneben auch über Religionen, Philosopheme u. dgl. — zeigt z. B. sein Hinweis auf den „an einem anderen Ort" geführten Be-

weis, daß die Liebesscenen in Wallenstein und Tell wohl begründet sind, woran er die Bemerkung knüpft, „daß der dort angetretene Beweis evident befunden wurde, ja geeignet, über Schiller's Dichtungsart überhaupt neues Licht zu verbreiten". Solcher Bescheidenheit gegenüber mußte der Nachweis, daß die Lösung der unternommenen Aufgabe eine verfehlte ist, energisch und eingehend sein.

V. V.

Nekrologe.

Sir George Harvey, Präsident der königl. schottischen Akademie zu Edinburg, starb daselbst am 22. Januar im siebzigsten Lebensjahre. Seine Sittenbilder, meist mit einem puritanischen Anhauch, erfreuten sich einer gewissen Popularität. In späteren Jahren begab er sich auch auf das Gebiet der Landschaft.

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen in Olympia. Briefe des Herrn Dr. Weil vom 1., 15. und 22. März melden den ungestörten und ergiebigen Fortgang der Arbeiten, die den Zweck haben, den Tempel des Zeus von allen Seiten immer vollständiger frei zu legen. Dies ist an der Ostseite in der Hauptsache bereits geschehen. Man hat hier das alte Pflaster gefunden, das über einer Schicht von Ziegeln u. a. Material aus 0,23 dicken Steinblöcken bestand. Der Zugang zum Tempel war nicht, wie beim Parthenon, durch Zwischenstufen vor dem mittleren Interkolumnium gebildet, sondern eine Freitreppe führte bis zu der zweiten Tempelstufe hinan; diese Treppe bildete vor der Mitte der Tempelfronte eine Terrasse, auf welcher die Grundlage eines Altars sichtbar geworden ist. Die Freilegung der Südseite ist von Osten und Westen her kräftig in Angriff genommen. Zu den vielen für die Geschichte der Architektur wichtigen Fundstücken gehören auch die wasserspeienden Löwenköpfe von der Traufrinne. Sie finden sich in drei Stilarten gearbeitet, in alterthümlicher Strenge (besonders an der SW.-Ecke), ganz naturalistisch, und endlich in einem Uebergangsstil; eine Mannigfaltigkeit, welche deutlich zeigt, daß der Tempel nicht auf einmal gebaut und fertig geworden ist, wie der Parthenon, sondern ein Werk sehr verschiedener Epochen ist. Was die Umgebung des Tempels betrifft, so fand sich an der Nordseite ein Postament von Porossteinen, 4 Meter lang mit Reliefstuden von Gewandfiguren; an der Südseite die Basis mit einer Ehreninschrift, die, wie es scheint, der Kaiserin Faustina gilt. Besonders erfreulich war die glückliche Ergänzung verschiedener merkwürdiger Schriftdenkmäler; so fand sich am 2. März das zweite Stück zu der früher besprochenen (in der Arch. Zeitung herausgegebenen) Ageladasinschrift, welches zeigt, daß Ageladas hier der Name des Vaters ist, und daß sein Sohn Argeiadas der Urheber des Kunstwerks war. Auch die früher erwähnte Inschrift des Praxiteles ist jetzt in zwei Distichen vollständig da, und zeigt uns den ganzen Lebenslauf eines Arkadiers, welcher sich am Abend eines abenteuerlichen Wanderlebens in sein heimatliches Bergland zurückgezogen hatte. Am meisten Einzelfunde sind vor der Westseite gemacht. Hier kam eine Mauer zum Vorschein, die sich von der SW.-Ecke nach Süden zieht, aus Postamenten, Säulentrommeln, Triglyphen, ionischen und dorischen Kapitälen, Marmorblöcken und Ziegeln bunt zusammengeschichtet. Hier fand sich eine Basis mit der Künstlerinschrift eines Sophokles (aus dem 4. oder 3. Jahrh. v. Chr.), die Ehreninschrift auf den Olympioniken Lykomedes und eine Reihe vorzüglich erhaltener Löwenköpfe aus Terrakotta mit reichem Farbenschmuck in voller Frische, endlich eine Inschrift, wahrscheinlich des L. Mummius an dem von Pausanias erwähnten Zeusbilde. Von der SO.-Ecke des Tempels sind 10 Schritt gegen SO. die Grundmauern eines Rundbaues aus Marmor zum Vorschein gekommen. In derselben Gegend (8 Schritt gegen SSO.) zeigte sich am 15. März eine runde Marmorbasis, inwendig ausgehöhlt wie eine Brunnenmündung, mit einer oben am Rande angebrachten sehr alterthümlichen Inschrift. Es ist dieselbe, welche Pausanias (Kap. 24, 3) am Fuße der Zeusstatue las, dem Weihgeschenke der Lacedämonier, das dieselben nach der zweiten Besiegung Messeniens errichtet haben sollen. Auf die Statue und das Postament der Siegesgöttin, mit welcher die olympischen Funde anfingen, haben die weiteren Ausgrabungen immer wieder zurückgeführt. Man hat die gewaltigen Blöcke der Basis, die sich 4–5 Meter hoch aufbaute, immer vollständiger gefunden; von der Statue selbst einen Marmorflügel und eine Reihe von Bruchstücken, welche dem Abgusse sehr zu statten kommen. Die ganze Umgebung der Nike wird jetzt klar. Man erkennt die alten, von Weihgeschenken eingehegten Wege, welche durch den Hain des Zeus führten; man erhält zum ersten Male eine Anschauung von der ursprünglichen Anordnung und Reihenfolge der Denkmäler, welche sämmtlich an alter Stelle stehen. Von zerstreuten Alterthümern sind zu erwähnen verschiedene Ueberreste gerundeter Marmorplatten mit Spuren buntfarbiger Malerei, das Vordertheil eines Pferdeleibes, Ziegel vom Tempeldache mit Inschriften in elischer Mundart u. A. An mannigfaltigen und höchst lehrreichen Ergebnissen für Architektur, Topographie und Denkmälerkunde ist also der letzte Monat sehr ergiebig gewesen. Die Arbeiten haben ohne Störung fortgesetzt werden können unter der Leitung von Dr. Weil, welcher die Stellvertretung mit großer Treue angenommen hat. Inzwischen haben sich auch unsere beiden Landsleute, welche das ganze Werk mit aufopfernder Thätigkeit so glücklich in Gang gebracht haben, durch einen Aufenthalt in Korfu wieder vollständig hergestellt. Herr Bötticher ist schon Ende März auf seinen Posten zurückgekehrt. Dr. Hirschfeld wollte am 4. April zusammen mit Herrn Baurath Adler von Korfu nach Olympia gehen, wo dann festgestellt werden sollte, was noch in diesem Frühjahr erreicht werden kann, ehe die Sommerhitze im Alpheiosthale eine nothwendige Pause von mehreren Monaten herbeiführt. (Reichsanz.)

Kunstmarkt.

Die Ruhl'sche Kunstsammlung kommt am 15. Mai in Köln zur Versteigerung. Der am 6. August 1875 verstorbene Besitzer genoß den Ruf eines feinen Kunstkenners. Den wichtigsten Theil der Sammlung bilden 139 Gemälde der deutschen und niederländischen Schulen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, einige dreißig Email-Arbeiten und 11 miniirte Pergamenthandschriften. Außerdem enthält der Katalog einige moderne Bilder und eine Anzahl Erzeugnisse älterer Kleinkunst in Holz, Elfenbein und Metall. Wegen der Einzelheiten verweisen wir auf den auch in einer Prachtausgabe mit Photographien erschienenen Katalog. Daß der Verfasser des letzteren noch Hans Hemling statt Memling schreibt, ist einigermaßen verwunderlich, ebenso wenn er die Stadt Brügge in der französischen Form „Bruges" anführt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bilderwerke.

Köhler, H., Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien vom XV.—XVI. Jahrh., dargestellt durch 12 perspectivische Ansichten in Farbendruck mit erläut. Text. 3. Lief. (2 Blatt, S. Giovanni in Fonte, Battistero in Ravenna. Capella Palatina, Palermo.) Imp.-Fol. Leipzig, Baumgärtner. 30 M.

Preller, Friedr., Odyssee-Landschaften in Aquarell-Farbendruck von R. Steinbock. (In 5 Lief. mit 16 Bl.) 1. Lief.: Bl. 1. Abzug aus der Höhle des Kyklopen Polyphemos. (41 zu 25 Cm.) 2. Abfahrt vom Lande der Kyklopen. (41 zu 65 Cm.) 3. Odysseus jagend auf der Insel der Kirke. (41 zu 25 Cm.) Qu. Roy.-Fol. München, Bruckmann. 60 M.

Zeitschriften.

Journal des beaux-arts. No. 6. 7.

Christian Günther. Anciens tableaux curieux à Bruges. — Découverte du St. Sébastien de Fra Bartolommeo, von H. Jouin. — L'interprète. — Les mésaventures de Daniel de Coster à Malines, von E. Nerffs. — Une lettre de M. Alfred Michiels. — Gonzales Coques. — Correspondance de Paris. — Ventes et catalogues.

Kunst und Gewerbe. No. 15.
Ueber die Nürnberger Goldschmiedzeichen, von Dr. Stockbauer.

The Academy. No. 204. 206.
The french gallerie, von W. M. Rossetti. — Pictures for the royal academy, von J. Comyns Carr. — Notes from Florence, von Ch. H. Wilson. — The exhibition of the „intransigeants", von Ph. Burty. — The blake catalogue, von W. M. Rossetti. — Art sales.

L'Art. No. 66. 67. 68.
Art dramatique: M. Régnier, von Ch. de La Rounat. (Mit Abbild.) — Les musées de Berlin, von T. Chasrel. — Chronique de l'Hôtel Drouot. (Mit Abbild.) — Sur la contrefaçon, von E. Bonaffé. — Deuxième exposition de peintures, dessins, gravures, faite par un groupe d'artistes, von L. Mancino. — London season, von J. Dubouloz. (Mit Abbild.) — Japonisme: Des femmes de qualité, von P. H. Burty. (Mit Abbild.) — Musée archéologique de Brera à Milan: Porte dite dei Rossi, von Ch. Gindriez. (Mit Abbild.) — Robert Hills, von R. Ménard. (Mit Abbild.) — Le salon de 1876 à Rome.

Tidskrift för bildande konst och konstindustri. Heft 1.
Djurtyper in den äldre nordiska ornamentiken, von H. Hildebrand. (Mit Abbild.) — Nagra bref från Egron Lundgren. (Mit Portrait.) — Michelangelo — udstillingen i Florents, von J. Lange. (Mit Abbild.) — Korrespondens från Köpenhamn, von S. Müller.

Art-Journal. April.
General exhibition of water colour drawings at the Dudley-Gallery. — The works of John T. Peele, von J. Dafforne. (Mit Abbild.) — Japanese art, von R. Alcock. (Mit Abbild.) — Traditions of christian art, von E. L. Cutts. (Mit Abbild.) — On the progress of our art-industries, von Prof. Archer. — South Kensington Museum, the persian collection. — Exhibition of artistic painted glass at the Burlington fine arts club. — Glasgow institute of the fine arts. — Society of lady artists, great Marlborough Street.

Kunstkronijk. Lief. 1 u. 2.
Een nar van Frans Hals, von C. Vosmaer. — Johannes Warnardus Bilders, von J. Gram. (Mit Abbild.) — Het adres der Haagsche Kunstenaars van Z. M. den Koning. — Onthuilingen en protest, von J. A. N. Travaglino.

Auktions-Kataloge.

R. Lepke in Berlin. Am 1. und 3. Mai Versteigerung von Kupferstichen, meist Grabstichelblätter nach classischen Meistern, insbesondere nach Rafael. Zwei Kataloge, zusammen 623 Nummern.

Inserate.

Für die **Schnaase-Büste** gingen ferner ein von Herrn Prof. Hettner in Dresden . . . . . 20 M. — Pf.
Summe der bisher.
Quittungen . . 3933 „ 20 „
Gesammtsumme . 3953 M. 20 Pf.
E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

5. Mai

Nr. 30.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kupferstiche von Wenzel Jamitzer.

Es ist wiederholt darüber gestritten worden, ob Wenzel Jamitzer, der berühmte Nürnberger Goldschmied, auch als Kupferstecher thätig gewesen sei oder nicht. Der ungenannte Verfasser des im Jahre 1828 zu Nürnberg erschienenen dritten Heftes der „Nürnbergischen Künstler“ hat im letzten Abschnitte seiner verdienstvollen Monographie die wichtigsten Angaben und Ansichten verschiedener Gelehrten über diesen Gegenstand zusammengetragen und ist daraus zu der Ueberzeugung gekommen, daß Wenzel Jamitzer „nicht selbst in Kupfer stach“, weil derartige Arbeiten von ihm sich nicht nachweisen lassen. Aber alle dort gemachten, ohne rechte Kritik zusammengestellten Mittheilungen sind entweder ungenau oder nicht richtig, beruhen theils auf Verwechselungen, theils auf nur mangelhafter Kenntniß der betreffenden Dokumente. Versuchen wir, mit einigem bisher unbekannten Material versehen, der wahren Sachlage auf einem anderen als dem bisher betretenen Wege auf den Grund zu kommen!

Vor Allem wäre es in keiner Weise auffallend, wenn W. Jamitzer als Goldschmied auch in Kupfer gestochen hätte, denn im 15. und 16. Jahrhundert war jeder Goldschmied im Graviren geübt. Jamitzer wäre kein rechter Goldschmied im damaligen Sinne gewesen, wenn er das Graviren in edlen Metallen und in Kupfer nicht verstanden hätte; daß er es aber vortrefflich verstanden hat, beweisen zur Genüge schon die Gravirungen an dem Merkel'schen Tafelaufsatze im Germanischen Museum zu Nürnberg. Außerdem spricht Doppelmayr es geradezu aus, daß Jamitzer „im Kupferstechen besonders geschickt“ gewesen sei. Daß Christoph Jamitzer, der Neffe und wohl auch Schüler Wenzel's, als Kupferstecher thätig gewesen, ist bekannt. (Siehe Schestag, Ornamentstich-Sammlung des österreichischen Museums, Seite 18. Auffallend und gegen diese Ansicht sprechend könnte nur erscheinen, daß W. Jamitzer die Tafeln zu seiner „Perspectiva Corporum Regularium“, welche im Jahre 1568 zu Nürnberg erschien, nicht selbst in Kupfer gestochen hat, sondern solches durch seinen jungen Freund Jost Amman, welcher im Radiren eine große Virtuosität besaß, hat besorgen lassen. (Siehe Andresen, Deutscher Peintre-Graveur, Bd. I, Seite 173.) Diese Thatsache erklärt sich aber sehr leicht durch die eigenen Worte Jamitzer's in der Vorrede zu dem genannten Werke, wo er — er war damals 60 Jahre alt — sich „wegen seiner schweren Hand“ entschuldigt und den Leser bittet, die Mangelhaftigkeit seines Werkes „nicht als einen Mangel in seiner Kunst“, sondern als die Folgen „seines Alters und der Eile, mit welcher er das Werk betrieben“, ansehen zu wollen. Und man wird das sehr leicht einsehen, wenn man die technischen Schwierigkeiten der Radirung und des Kupferstichs kennt, welchen sich ein alter Herr mit lebhaftem Geiste, dessen Kopf voll von Ideen ist, die er vor seinem, voraussichtlich nahen, Tode noch gern ausgeführt sehen möchte, welcher überdies einem großen Goldarbeiter-Atelier vorstand, nicht gern unterzieht. Jamitzer komponirte lieber Neues, statt seine älteren Arbeiten in mühsamer Weise auf Kupfer zu übertragen. Und in der That hat er in seinem hohen Alter u. A. noch zwei große allegorische Kompositionen „Apotheose des Kaisers Maximilian II.“, und „Triumph der christlichen Kirche“ ge-

fertigt, welche ebenfalls von Jost Amman in Kupfer radirt sind. (Andresen, Deutscher Peintre-Graveur Bd. I, Seite 126—29.)

Für jeden unbefangen Denkenden wird es schon nach dem Vorhergehenden in hohem Grade wahrscheinlich sein, daß W. Jamitzer auch in Kupfer gestochen hat, mögen Abdrücke seiner Platten noch erhalten sein oder nicht.

Aber es lassen sich auch Kupferstiche von ihm nachweisen. Brulliot (Dictionnaire des monogrammes, Bd. I, Nr. 2101) und nach ihm Nagler (Künstler-Lexikon, Bd. VI, Seite 406 und Monogrammisten Bd. II, Seite 326) beschreiben, freilich ungenau, einen Kupferstich, welcher „Wenczel Gamniczer fe. 1551“ bezeichnet ist. Dieser Kupferstich*) von höchster Seltenheit befindet sich in der Kupferstich-Sammlung des kgl. Museums zu Berlin. Es ist eine Radirung (Platte 0,24 M. hoch, 0,126 M. breit), welche eine Art Triumphbogen in edelster Renaissance-Architektur von sehr gefälligen Verhältnissen darstellt, der in freier Weise mit Motiven aus dem im Jahre 1544 zu Venedig erschienenen Werke Serlio's (Regole generali di Architettura) komponirt ist. Auf einer mit orientalischen Ornamenten geschmückten Basis erhebt sich ein regelrecht gegliedertes Postament, dessen Füllungen reich ornamentirt sind, und auf demselben stehen zwei reich geschmückte Säulen, welche ein Gebälk mit Triglyphenfries und ein einfaches Gesimse tragen. Zwischen den Säulen befindet sich noch eine Bogenstellung auf Pfeilern. In den Zwickeln über dem Bogen sind zwei sitzende Victorien angebracht, welche einen Kranz und Lorbeerzweige halten. Unter dem Bogen befindet sich ein kleines Postament, das jedoch leer geblieben ist. Das Ganze**) macht den Eindruck, als sei es nur als Studie — Jamitzer beschäftigte sich in jener Zeit viel und eingehend mit der Architektur — gemacht und nicht ganz vollendet worden. Zugleich scheint diese Radirung ein Versuch, gleichsam eine Vorarbeit für die sogleich zu erwähnenden, bald darauf ausgeführten Kupferstiche, Arbeiten mit dem Grabstichel, zu sein.

Viel wichtiger als dieses interessante Blatt ist eine Anzahl überaus seltener und daher wenig bekannter Kupferstiche ohne Namen oder Monogramm, welche, wie alle sogenannten Ornamentstiche des 16. Jahrhunderts, bis vor Kurzem wenig geachtet waren, und deren Autor als unbekannt galt. Und in der That konnte Jamitzer als Verfertiger derselben auch nur von Jenen erkannt werden, welche die Kunstweise Jamitzer's genau kennen, was nach dem bisherigen Stande der Kenntniß der Kunstweise dieses Meisters kaum möglich war. Man kannte Jamitzer's Stil bisher eigentlich nur aus dem Merkel'schen Tafelaufsatze, welcher ohne Zweifel ein Unicum ist und war, also für das Kennenlernen der Kunstweise des Meisters wenig geeignet ist, überdies, bis vor Kurzem unter Verschluß eines Privatmannes, dem wirklichen Studium nur schwer zugänglich war. Zudem legte man, auf eine Notiz Neudörfer's sich stützend, das Hauptgewicht in der Kunstweise Jamitzer's auf häufige Anwendung von sehr sorgfältig in Silber gegossenen kleinen Pflanzen und Thieren. Die Folge davon war, daß diesem Meister eine große Anzahl zum Theil sehr vortrefflicher Arbeiten zugeschrieben wurde, welche nicht von ihm herrühren, und andere, eigene Arbeiten als solche nicht erkannt wurden. Erst durch das sorgfältige Vergleichen der an dem Merkel'schen Tafelaufsatze vorhandenen tektonischen und dekorativen Kunstformen, welche wesentlich anders sind, als an den meisten anderen Nürnberger Goldschmiedearbeiten des 16. Jahrhunderts, mit den ähnlichen Formen an gewissen Werken der Goldschmiedekunst jener Zeit und alten Zeichnungen zu solchen, welche, wie der Kaiserpokal in Berlin und eine große Zeichnung zu einem Tafelaufsatze in Basel, erst in den letzten Jahren bekannt geworden sind, wurde es möglich, den Charakter der Kunstweise dieses Meisters kennen zu lernen und darnach nun andere Arbeiten, darunter auch eine Reihe von vortrefflichen Kupferstichen als seine Werke zu erkennen. Es sind dies die Blätter*) des sogenannten „Meisters vom Jahre 1551“, d. i. eine größere Folge Darstellungen von Pokalen, Doppelpokalen, Schalen, Kannen, Flaschen, Leuchtern und Aehnlichem, also Entwürfen zu Luxusgeräthen, meist zum Schmuck der Kre-

*) Eine mittels Photographie-Druck hergestellte getreue Nachbildung desselben bringt das soeben uns zugehende Werk von J. E. Wessely: „Das Ornament und die Kunst-Industrie in ihrer geschichtlichen Entwicklung auf dem Gebiete des Kunstdrucks“.

**) Genau denselben architektonischen Aufbau hat auch das Schmuckkästchen im Grünen Gewölbe zu Dresden (Katalog von Landsberg, Dresden 1851, Seite 65), eine der vorzüglichsten Arbeiten Jamitzer's. — Der Triglyphenfries allein findet sich auch an dem aus Nagler's Besitz stammenden Schmuckkästchen von Jamitzer im Gewerbemuseum zu Berlin und dem großen Pokal im Besitz des deutschen Kaisers (Seemann's deutsche Renaissance, Abth. Nürnberg, Taf. 65—67) und (als unberechtigte Nachbildung eines Anderen) auch an dem Schmuckkästchen in der Schatzkammer zu Stuttgart (Spemann's Kunsthandwerk, Bd. I, Taf. 20.)

*) Ich stehe mit meiner Ansicht nicht vereinzelt da. Ganz abgesehen davon, daß diese Blätter in dem Auktionskataloge der Sammlung E. Posonyi dem W. Jamitzer zugeschrieben werden, hält auch J. v. Hefner-Alteneck, einer mündlichen Aeußerung zufolge, sie für Arbeiten dieses Meisters. Schon Reynard bezeichnet sie als Arbeiten eines „Graveur et Orfèvre de Nuremberg.“ Uebrigens fehlen bis jetzt alle gründlichen Untersuchungen über die Ornamentstiche des 16. Jahrhunderts.

denz- oder Schautische, wie sie im 16. Jahrhundert sehr häufig als Ehrengeschenk verwendet, von den Goldschmieden oft gefertigt wurden.

Diese Blätter sind, wie erwähnt, im höchsten Grade selten, scheinen in Deutschland kaum noch irgendwo vollständig vorhanden zu sein, sind auch nirgend vollständig verzeichnet. Das königl. Kupferstichkabinet zu Berlin besitzt deren 15, dasjenige zu München nur 9, das österreichische Museum hat deren 16; Passavant (Peintre-Graveur Bd. IV, Seite 291) beschreibt deren nur 9; im Auktions-Katalog der Sammlung Edmund Posonyi (vom 24. Oktober 1872) sind deren 22; in dem Auktions-Katalog Santarelli (vom 27. November 1871) deren 9 verzeichnet. Ritter v. Lanna in Prag endlich besitzt von diesen Blättern 25, welche derselbe in liberalster und nicht genug anzuerkennender Weise mir für längere Zeit zum Studium anvertraut hat. Herr Joseph Klinkosch in Wien soll deren noch mehr besitzen, doch wurde es mir nicht vergönnt, dieselben zu sehen. Da es jetzt Mode geworden ist, Ornamentstiche zu sammeln, wurden diese Blätter wegen ihrer Seltenheit*) im Handel sehr hoch, einzelne mit 50 und manche bis zu 83 Thlr. bezahlt. In der Auktion Ed. Posonyi in München im Jahre 1872 wurden 22 Blatt, excl. 5 Proc. Aufgeld, um 2229 fl. gekauft.

Die Existenz von etwa 30 Blättern dieser Folge kann ich nachweisen. Nach einer Notiz im Katalog Reynard soll es deren wenigstens 40 geben. Das eine Blatt trägt die Nummer 30 und ein aus den Buchstaben H.J.B und D zusammengesetztes Monogramm (das Monogramm bei Brulliot I, Nr. 855 ist nicht richtig) und die Jahreszahl 1558, während alle übrigen, so weit sie mir zu Gesichte gekommen sind, ohne jedes Zeichen sind. Die Zeichnung dieses Blattes ist ohne Zweifel von demselben Meister, wie die übrigen; die Behandlung des Kupferstiches ist von den anderen Blättern etwas abweichend, doch nicht so sehr, daß man den Kupferstich einem anderen Meister zuschreiben müßte. Das Monogramm macht fast den Eindruck, als sei es nicht ursprünglich, sondern erst später auf die Platte gesetzt worden.

Das (in Wien vorhandene) Titelblatt trägt die Aufschrift:

Insigne ac plane novum opus cratero graphicum. Ein new Kunstbuch dar Innen Kunstreich contrafect unnd bildnus von allerley Trunkgeschirn etc. Jetzund erst von newen auszgangen unnd gedruckt zu Nürnberg Anno Christi 1551.

Die Blätter gehören demnach zu einer Folge, waren ursprünglich vielleicht bestimmt, ein Buch zu bilden, obgleich die Platten ihrer Größe nach, welche zwischen 0,08 und 0,13 M. Höhe wechselt, außerordentlich verschieden sind und, wie es scheint, nicht numerirt waren.

Diese Entwürfe bewegen sich durchaus in dem Kreise von Formen, welche man jetzt als dem Jamitzer angehörig anzunehmen vollkommen berechtigt ist. Sie stimmen mit jenen an dem Merkel'schen Tafelaufsatze vorkommenden Einzelformen und den mir bekannten mit Monogramm und Jahreszahl versehenen Handzeichnungen des Meisters so sehr überein, daß an der gleichen Autorschaft aller nicht zu zweifeln ist.

Diese Entwürfe sind durchaus originell, völlig anders als das, was vor dem Auftreten Jamitzer's in der Nürnberger Goldschmiedekunst üblich gewesen war. Die Gesammtform ist meist sehr edel; die Profile sind stets sehr energisch und elegant. Die Ornamentik ist reich, ordnet sich jedoch der Gesammtform stets in verständnißvoller Weise unter. Charakteristisch sind neben der angedeuteten, auf direktem Einflusse aus Italien beruhenden Weise der Profilirung, welche in Nürnberg, einige wenige Zeichnungen von A. Dürer ausgenommen, nur dem Jamitzer und seinen Schülern eigen zu sein scheint, eine, wie es scheint dem Mantegna entlehnte, oft vorkommende senkrechte Theilung der Glieder durch kannelürenartige Ornamente, bei größeren senkrechten Flächen, auch wohl Bogenstellungen, häufige Anwendung streng antiker Ornamente auf den kleinen Gliedern, besonders des Eierstabes, des Laubwerkes auf Wulsten und eines bestimmten orientalischen Ornaments (in Gravirung oder Email auszuführen), öftere Anwendung von Schuppen, Flechtwerk, Fruchtgehängen, aufgelegten Muscheln, auch wohl Adlern. Auffallend sind die oft vorkommenden Kartouchen, welche verschiedene Köpfe, Masken, Löwenköpfe, orientalisches Ornament oder Flechtwerk einschließen. Als Bekrönung der Deckel findet sich oft eine kleine Vase von einförmiger Gestalt mit einem Blumenstrauß. Schlangen, Eidechsen, Frösche, Schildkröten und andere kleine Thiere und Pflanzen, deren Vorkommen man sonst (sich auf Doppelmayr stützend) wohl als für den Meister bezeichnend ausgegeben hat, kommen nur selten vor.

Im Allgemeinen zeugen diese Entwürfe von sprudelnder Erfindungsgabe, ja Genialität, und sind des großen Namens in jeder Beziehung würdig. Ja, aus diesen Blättern erst erkennt man mit voller Klarheit die hohe Bedeutung Jamitzer's als schaffender Künstler.

*) Vier dieser Blätter sind bei Reynard, Ornements des anciens maitres, pl 73, 74, 81 und 82 in Kupferstich kopirt, zwei andere von dem Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie in Photolithographie vervielfältigt worden, einige andere sind in Weiß' Kostümkunde, Bd. III, S. 872 und 880 und darnach in Lübke's Deutscher Renaissance, Seite 100, in verkleinertem Maßstabe in Holzschnitt reproduzirt worden. Eine größere Anzahl derselben erscheint in dem oben erwähnten Werke von Wessely.

Durch dieselben brach er völlig mit dem bisher in der Goldschmiedekunst üblichen, noch aus dem gothischen Mittelalter überlieferten Formenkreise und vertiefte sich ganz, sich an Dürer anschließend, der einige Entwürfe ganz ähnlicher Art (in dem Codex der Dresdener Hofbibliothek) gefertigt hat, in den Formenkreis der italienischen Renaissance. Diese Entwürfe gehören, in ihrer Gesammtheit als Ganzes betrachtet, wahrscheinlich zu dem Bedeutendsten, was Jamitzer geschaffen, und sind künstlerisch wohl werthvoller als die meisten seiner ausgeführten Werke. Der Kaiserpokal zu Berlin z. B. steht dagegen weit zurück, was sich wohl leicht dadurch erklärt, daß nur die Komposition desselben vom Meister, die Ausführung aber meist von den Händen seiner Gesellen ist. In den Kupferstichen aber konnte er, ungehindert durch die Kosten der Ausführung, die Vorschriften der Besteller und die Schranken der Technik -- obgleich er als praktischer Meister nichts gezeichnet hat, das nicht ausführbar wäre — so recht mit Lust seiner Phantasie freien Lauf lassen und seinen reichen Ideenkreis mit voller Freiheit aussprechen. Es kommt ja leider oft genug vor, daß die besten Ideen der Künstler nur Entwurf bleiben.

Jamitzer mag diese Entwürfe in der besten Arbeitszeit seines Lebens, zwischen 30 und 40 Jahre alt, als er noch nicht der berühmte, viel beschäftigte Meister war, nach und nach gezeichnet und mit aller Liebe, so reich als es ihm nur gefiel, ausgestattet und mit aller Sorgfalt, anfangs nur für sich selbst, ausgeführt haben. Mit ihnen zeigte er, was er konnte, und übertraf damit Alles bis dahin auf diesem Gebiete Geleistete.

Durch Freunde angeregt, hat er sich dann entschlossen, diese Entwürfe selbst durch Kupferstiche zu vervielfältigen und im Jahre 1551, also 43 Jahre alt, unter dem oben angegebenen Titel herauszugeben, offenbar als Vorbilder zur Ausführung in edlen Metallen, aber auch als selbständige Kunstwerke, zur Freude und zum Studium für seine Fachgenossen. Es war in jener Zeit ja nichts Seltenes, daß die Kunsthandwerker, besonders aber die Goldschmiede, ihre Entwürfe in Kupferstich vervielfältigten und publicirten. Auffallend ist nur, daß er sie ohne Namen oder Monogramm herausgab, ein Umstand, der sich wohl nur durch seine allzu große Bescheidenheit, vielleicht auch durch seine Ungewißheit über die Aufnahme dieser völlig neuen, von dem bisher üblichen Formenkreis ganz abweichenden Entwürfe erklären läßt.

Die Kupferstiche sind in der Art Dürer's,*) den Jamitzer noch persönlich gekannt haben muß (denn Jamitzer war schon 20 Jahre alt, als Dürer starb), mit großer Sorgfalt und Sauberkeit, etwas ängstlich in der Strichlage, behandelt. Die Linien selbst aber zeigen eine völlig sichere Hand. Die Art der Darstellung ist ein bei Abbildung von Gefäßen in jener Zeit allgemein angewendetes, eigenthümliches Gemisch von geometrischer und perspektivischer Zeichnung, welche jedoch nicht willkürlich ist oder auf Unkenntniß beruht, sondern in der dadurch erreichbaren größeren Klarheit gewisser Formen seine volle Berechtigung hat. Die Rundung ist meist nur angedeutet; die Abschattirung der gerundeten Flächen erscheint als wenig gelungen, war aber nicht anders beabsichtigt. Diese Blätter sind mit so großer Liebe und Sorgfalt ausgeführt, daß nur der Meister selbst, der sie gezeichnet hat, sie auch selbst in Kupfer gestochen haben kann, ganz im Gegensatz zu vielen anderen Entwürfen desselben W. Jamitzer, welche später andere Kupferstecher (Virgil Solis, Georg Wechter u. A.) nach seinen Zeichnungen, freilich ohne seinen Namen zu nennen oder auch nur anzudeuten, in Kupfer radirt haben. Diese letzteren zeigen denselben Adel der Gesammtform, dieselben schönen Profile, stehen aber an Reichthum der Ornamentik weit zurück und sind bei weitem nicht mit gleicher Sorgfalt behandelt.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Jamitzer eben durch diese Kupferstiche den Grund zu seinem späteren Ruhm gelegt hat, und daß dieselben ihm viele Bestellungen eingetragen haben. Für uns sind sie der wichtigste Beitrag für die Kenntniß der Kunstweise Wenzel Jamitzer's und der Nürnberger Goldschmiedekunst überhaupt.

Der Merkel'sche Tafelauffatz und diese Kupferstiche sind der Maßstab, nach welchem andere Werke des Meisters beurtheilt werden müssen. Sie erst erklären uns ganz und voll das vorher nicht verständliche große Ansehen und den Ruhm, den W. Jamitzer bei seinen Lebzeiten und nach seinem Tode genoß, und gestatten uns einen Einblick in den großen Einfluß auf seine Zeitgenossen und Nachfolger.

R. Bergau.

*) W. Jamitzer besaß eine große Sammlung von Dürer's Kupferstichen und Holzschnitten, welche er theils von Dürer selbst, theils nach dessen Tode von seinem Bruder Andreas erhalten hatte, und welche durch die Sammlungen von Praun, Frauenholz und Hertel endlich in die Kunstsammlung der Stadt Nürnberg (jetzt im Germanischen Museum) gekommen sind.

Kunstliteratur.

Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrh., dargestellt durch zwölf perspektivische Ansichten in Farbendruck von Heinrich Köhler, königl. Baurath und Lehrer an der Polytechnischen Schule zu Hannover. Leipzig, Baumgärtner'sche Verlagshandlung. 3. Lieferung. 1875. Fol.

In einem größeren Aufsatze dieses Beiblattes, VI. Jahrgang, 1872, Nr. 19, so wie in einem anderen des VIII. Jahrganges, 1874, Nr. 48, ist vom Unter=

zeichneten bereits auf die hohe Schönheit dieser Blätter und vor Allem auf ihre Bedeutsamkeit für das Studium architektonischer Farbenanwendung dringend hingewiesen worden. Die beiden bis dahin erschienenen Lieferungen, das Innere der Peterskirche, zwei der von Rafael geschmückten Stanzen im Vatikan und endlich die Sala del Collegio im Dogenpalast von Venedig darstellend, waren somit durchaus Denkmalen der Renaissance gewidmet. Das Werk erscheint aber bekanntlich nicht in chronologischer Folge, sondern in völlig losen Einzelblättern, welche nach dem Schlusse desselben nach kunstgeschichtlicher Zeitfolge geordnet werden können. So greift denn die neueste Lieferung auf einmal weit zurück, indem sie in der goldschimmernden Capella Palatina zu Palermo ein Prachtdenkmal unserer Hohenstaufenherrlichkeit, und in San Giovanni in Fonte von Ravenna gar ein merkwürdiges frühmittelalterliches Bauwerk des V. Jahrhunderts vorführt.

Jeder Architekturfreund ist namentlich für die Wiedergabe dieses hochwichtigen und wenig gekannten Denkmals altchristlicher Kunst, in welchem noch deutliche Nachklänge altrömischer Tradition auf interessante Weise merkbar sind, dem Herausgeber zu innigstem Danke verpflichtet, und auch ein tieferes Eingehen darauf mag deshalb hier wohl am Orte sein, wobei namentlich der das Blatt begleitende Text zu Grunde gelegt ist.

Dies Baptisterium oder die Taufkirche der Orthodoxen, wie es zum Unterschiede von anderen mit dem arianischen Bekenntniß zusammenhängenden Kirchen Ravenna's genannt wird, wurde vom Erzbischof Neo 425—430 in der üblichen Grundform eines gleichseitigen Achtecks erbaut, dessen Umfassungsmauern zwei übereinander gestellte Abtheilungen bilden.

In den acht Ecken der unteren Abtheilung stehen bogentragende Marmorsäulen mit korinthischen Kapitälen; vier Seiten des Achtecks sind durch halbkreisförmige Nischen erweitert, welche mit den vier geraden Wandflächen abwechseln. Ueber den Ecksäulen sind Konsolen ausgekragt, welche acht der Grundform entsprechende Bogen unterstützen, und diese letzteren fassen jedesmal die drei unter ihnen befindlichen Bogen zu einer Gruppe zusammen, während über ihnen Zwickel gewölbt sind, welche die Grundform des Achtecks in die Kreisform überführen, und endlich als Fortsetzung dieser Zwickel ist der ganze Raum mit einer halbkugelförmigen Kuppel überwölbt.

Leider hat der Fußboden längst seinen ursprünglichen Belag, wahrscheinlich Opus Alexandrinum, verloren. Wegen der Feuchtigkeit mußte er erhöht werden und so, daß die Säulenbasen mit einem Theil des unteren Schaftes sämmtlich in der Erde stecken. Doch das alte Taufbecken, ein echtes mit einer Brüstung umgebenes Marmorbassin sammt dem marmornen Ambo davor, die Mitte des Bauwerkes einnehmend, ist noch völlig erhalten.

Was aber dies Denkmal zu einem der wichtigsten seiner Zeit macht, ist vor Allem sein innerer, hochbedeutender, ornamentaler wie figürlicher Gold- und Farbenschmuck, welchen das interessante Blatt auf's Vollendetste wiedergiebt.

Zwar ist die kostbare Marmorincrustation der unteren Wände bis auf wenige bedeutsame Reste verschwunden, die Bogenstellung darüber aber hat ihren kostbaren Schmuck, ein hellgrünes, mit Gold aufgelichtetes Laub- und Kantenornament, welches auf blauschwarzem Grunde in den Bogenzwickeln weißgewandete Gestalten (Aelteste oder Propheten) auf Goldgrund musivisch ausgeführt umgiebt, vollkommen erhalten.

Die Wandflächen der nun folgenden oberen Abtheilung, welche die Fenster enthalten, sind nicht mosaicirt, sondern nur mit Stuck bedeckt, der in charakteristisch altchristlichem Stile in grauem und röthlichem Tone mit Heiligengestalten bemalt ist, davon jede unter einer Art von gemaltem Baldachin steht. Die Zwickel der Bogen aber, welche diese Felder nach oben abschließen, prangen wieder mit üppigem, akanthusartigem Laubschmuck auf dunkelblauem Grunde in Mosaik, das sich von hieran über die ganze innere Kuppelwölbung verbreitet.

Zuerst umzieht die Kuppel ein eigenthümlicher breiter Fries, der wie in pompejanischer Weise goldige perspektivische Säulenstellungen mit Altären, Sesseln, Bischofsthronen und Sarkophagen darunter zeigt, darüber in ihren dunkelblauen Feldern in kolossaler Größe voll düsterem Ernst und feierlichster Würde die Gestalten der zwölf Apostel, abwechselnd mit goldigem Obergewande und weißer Tunika, oder umgekehrt mit letzterer von goldigem Stoffe und mit weißer Toga bekleidet, aber Jeder von ihnen in der Hand eine Krone, wohl die Krone des Lebens, tragend.

Hoch oben im Gipfel des Kuppelgewölbes erblickt man endlich über diesem großartigen Gestaltenkreise das goldschimmernde Rundbild mit der Darstellung der Taufe Christi im Jordan, dessen in echt antiker Weise dargestellter Flußgott, mit halbem Leibe aus der Fluth ragend, der heiligen Handlung zuschaut.

Doch genug der Beschreibung, die nimmer eine lebendige Vorstellung des merkwürdigen Bauwerkes geben kann. Man muß die treffliche Wiedergabe des Köhler'schen Aquarells sehen, um die großartige Wirkung dieses in seiner Art einzigen Raumes zu empfinden, und wie ergreifend muß diese erst gewesen sein, als noch der ungleich tiefer liegende Fußboden von edlem Steinwerk den Raum höher erscheinen ließ, als anstatt der nüchternen Stallfenster, die heute vorhanden sind, sicherlich dünne Marmorplatten die Lichtöffnungen füllten, die nur ein mystisches Dämmern gestatteten, während im

gefüllten Taufbecken sich geheimnißvoll das goldschimmernde Spiegelbild des Kuppelmosaiks zeigte. —

Kaum minder unbekannt, aber ein Baudenkmal, so bedeutsam, so formenschön, so prachtstrahlend, wie im ganzen Mittelalter kaum ein anderes sich ihm an die Seite stellen läßt, ist der Gegenstand des zweiten Köhler'schen Blattes, die gold- und mosaikdurchschimmerte Kapelle des alten Normannen- und Hohenstaufenschlosses zu Palermo, erbaut 1142 unter König Roger II., ein Juwel, in welchem die Elemente des Morgen- und Abendlandes ihr glanzvolles Vermählungsfest feiern.

Eine eingehende Beschreibung der architektonischen Anordnung dieser wundervollen Kirche würde den Leser nur ermüden, ohne ihm einen klaren Begriff zu geben von dem märchenhaften Eindrucke des Ganzen, von der Kühnheit der weiten, leichtgeschwungenen arabischen Spitzbogen, von der überschwenglich reichen und doch so ruhig ernsten Fülle heiliger Gestalten, von der unendlich wechselnden Pracht des farbenleuchtenden Ornaments, das überall und überall in herrlichster Anordnung Wandflächen oder Bogenleibung bedeckt, oder von der Schönheit und Farbenwirkung der gelblich weißen Marmorsäulen, der braunrothen von Porphyr und des köstlichen Steinwerkes, das die Ambonen, Chorschranken, Emporen, Treppenwangen und den Fußboden schmückt. Man muß eben das Blatt selbst sehen, um von all dieser romantischen Herrlichkeit eine Vorstellung zu bekommen.

Mitten in's hohe Schiff führt uns der Künstler, so daß wir gerade vor uns in den erhöhten Chor, auf den Hochaltar und in die Apsis schauen, wo gerade bei versammeltem Kapitel der Domherren die feierliche Handlung einer großen Messe vor sich geht. Breite Sonnenströme dringen durch die stille Weihrauchluft des heiligen Raumes, prächtig leuchten die weißen und purpurnen Gewänder der Priester, hell schimmert die Hinterwand des Chors, vor welchem sich der hochgeschwungene Triumphbogen dunkel absetzt, das gleichfalls in tiefes Dunkel gehüllte arabische Grottenwerk der Decke tragend, und hinter dem kerzenumstrahlten Altar schaut zwischen anderen heiligen Gestalten das riesige Christusbild voll Ernst und Majestät aus dem mystischen Dämmer der Apsis.

Vor dem Schlusse dieses Aufsatzes sei aber noch einmal darauf hingewiesen, daß die hohe Bedeutung dieser Kunstblätter vor Allem in der wahrhaft seltenen Vereinigung der klarsten und genauesten Darstellung der Einzelformen mit der schönsten Wiedergabe der malerischen Gesammtwirkung beruht, so daß der studirende Architekt wie der rein genießende Kunstfreund der unternehmenden Verlagshandlung, den herstellenden Kräften und vor Allem dem wackern Künstler, der die wundervollen Urbilder schuf, zu gleichem Danke verpflichtet sind.

H. Allmers.

Nekrologe.

K. **Philipp Graß** †. Am 12. April 1876 verstarb in Folge eines Schlaganfalles der Straßburger Bildhauer Philipp Graß, einer der bekanntesten und geachtetsten Künstler, welche das Elsaß in neuester Zeit hervorgebracht hat. Schüler von Ohnmacht, hat er den Einfluß dieser ihm weit überlegenen Künstlernatur nie verleugnet; seine eigene Thätigkeit zeigt keine scharf ausgeprägte Richtung: er zeigt sich bald als Nachahmer der Antike, bald arbeitet er, worauf ihn seine Stellung als Bildhauer am Münster hinwies, in der Richtung der mittelalterlichen Skulptur, bald sehen wir ihn dem Realismus der modernen Pariser Schule hingegeben. Seine Hauptwerke sind der Ikarus und das Mädchen aus der Bretagne, welche 1870 mit dem Museum in der sog. Aubette beim Bombardement von Straßburg zu Grunde gingen, und von denen der erstere seither für das Stadthaus erneuert wurde; ferner die Statue des Generals Kleber auf dem Kleberplatze, die Statuen Erwin's und der Sabina am Südportal des Münsters, das jüngste Gericht an der Westfront (1849), die reizende Susanna, nach der Richtung des sinnlichen Realismus seine beste Arbeit, der Schnitter, endlich eine Anzahl von Masken und Büsten von Zeitgenossen, durchschnittlich idealisirte Porträts. Ludwig Spach hat in seinen Kulturbildern Graß eine eingehendere, vielleicht zu günstige Beurtheilung angedeihen lassen; auch Ménard in seinem Art en Alsace-Lorraine, p. 155 widmet ihm einen kurzen Aufsatz.

B. **Felix Kreutzer**, Landschaftsmaler in Düsseldorf, starb daselbst nach langen Leiden am 7. April 1876 im Alter von einundvierzig Jahren. Aus einer großen Musikerfamilie entsprossen, wurde er in Düsseldorf geboren und erhielt auch dort seine künstlerische Ausbildung. Er besaß ein schönes Talent, welches sich namentlich in seinen ersten Bildern, meist deutschen Waldmotiven entnommen, in erfolgreicher Weise äußerte. Seine späteren Werke entsprachen leider nicht den Erwartungen, die man auf ihn gesetzt hatte, und so Tüchtiges er auch noch in Mondscheinlandschaften, Wald- und Haidebildern oder Motiven von der holländischen Küste mitunter leistete, so wurde er doch von minder begabten Künstlern bald erreicht und übertroffen. Ungünstige äußere Umstände mögen dazu beigetragen haben, daß Kreutzer nicht den Platz sich erworben hat, den er wohl einzunehmen berufen gewesen wäre. Immerhin wird sein Name unter den Düsseldorfer Landschaftsmalern mit Achtung genannt werden.

Kunstvereine.

Leipziger Kunstvereins-Ausstellung. Unter den vor Kurzem im Lokal des Kunstvereins ausgestellt gewesenen landschaftlichen Kompositionen von Friedrich Preller in Dresden, dem Sohn des berühmten Meisters von Weimar, fesselte die Aufmerksamkeit besonders eine Reihe farbiger Entwürfe zu Wandgemälden im Vestibül des neuen Dresdner Theaters: Skizzen von ungemein glücklichem malerischem Wurfe, und dadurch vor allem ausgezeichnet, daß der Künstler den dekorativen Zweck der Bilder von vornherein mit klarer Bestimmtheit in's Auge gefaßt hat; durchgehends sind die Kompositionen in großen Kontouren, bedeutenden Silhouetten und kräftigen Gegensätzen von Licht und Schatten gehalten, die ihnen innerhalb der weiträumigen Architektur, für die sie gedacht sind, auch auf beträchtliche Entfernung eine klare Wirkung sichern. Zugleich aber besitzen sie in der harmonischen Stimmung der Farbe, in dem stilvollen Charakter der Zeichnung, in dem poetischen Reiz der Erfindung Vorzüge, die sich mit jenen dekorativen Eigenschaften nur selten in solchem Grade verbunden zeigen. Die Motive der einzelnen Darstellungen sind den Gebieten der Tragödie und der Oper entlehnt; die figürliche Staffage ist, diesen Motiven gemäß, zwar entschieden betont, überläßt aber die Hauptwirkung durchgehends der Landschaft. Der lunettenartigen, durch die Architektur vorgeschriebenen Umrahmung der Bilder ist die Komposition überall mit echt künstlerischem Raumgefühl angepaßt. Von großartigem Charakter ist die erste Skizze „Prometheus": im Vordergrund eine mächtige, an die südlichen Ufer von Capri erinnernde Felsenpartie, deren gewaltiges Profil sich dunkel gegen die weite, strahlende Meeresfläche des Hintergrundes abhebt, an ihrer steil

abfallenden Wand hoch zwischen Himmel und Erde angeschmiedet der duldende Heros, über ihm in der leuchtenden Luft der Geier mit breit ausgespannten Fittichen. Das zweite Bild, eine schöne südliche Landschaft mit sonniger Meeresbucht und anmuthig geformten Höhenzügen an dem fernen Gestade, zeigt im Vordergrund eine Scene aus Phädra (nach Racine): Hippolyt, der, von den rasenden Rossen aus dem Wagen geschleudert, entseelt am Boden liegt, von Aricia betrauert; das dritte, das in dem lichten und warmen Gesammtton der Farbe von besonders glücklicher Wirkung ist, zeigt die vom Tiber durchströmte Ebene der römischen Campagna, als Staffage den siegreichen Horatier (nach Corneille), der von einem Hügel des Vordergrundes, stolz aufgerichtet, in prächtiger Silhouette gegen den hellen Himmel gestellt, in die weite Ebene hinausblickt. Die zwei folgenden Bilder beziehen sich auf die Händel'schen Opern „Nero" und „Ariadne": Nero's Flucht in düster gestimmter, stürmisch aufgeregter Landschaft und das reizende Idyll „Theseus' Abschied von Naxos." Von den genannten Skizzen sind die vier ersten zur Ausführung bestimmt. Die übrigen führen aus der Welt des Südens in die nordische Natur, vom klassischen Boden in das Bereich der Romantik. Auch hier zeigt die Phantasie des Künstlers sich heimisch. Die imposante Alpenlandschaft (Tell's Begegnung mit Geßler auf schmalem Felsweg), die Wartburg (Tannhäusers Rückkehr aus dem Venusberg), die märchenhafte Gralsburg (Lohengrins Wegfahrt) sind Kompositionen von höchst charakteristischer und fesselnder Wirkung. Gleichzeitig waren vier große Kartons desselben Künstlers ausgestellt, Entwürfe zu Wandgemälden in der neuerdings restaurirten Albrechtsburg zu Meißen, die auf die Geschichte des Gründers der letzteren, Albrechts des Beherzten, Bezug haben. Das alte Schloß Grimma, wo der Herzog geboren wurde, das Schloß Eger, wo er Hochzeit machte, eine Waldpartie bei Tharandt, wo er zu jagen pflegte und eine Gegend von Emden, wo er starb, gaben die Motive für das Landschaftliche der Kompositionen; die figurenreiche, sehr wirkungsvoll angeordnete Staffage deutet jene biographischen Beziehungen an: auf dem ersten Bilde, das in morgenheller Beleuchtung gedacht ist, ein Taufzug, auf dem zweiten im vollen Glanz des Tages ein Hochzeitsfest, auf dem dritten in abendlicher Beleuchtung eine Jagdscene, auf dem vierten, einer Mondscheinlandschaft von überaus poetischer Stimmung, ein Leichenbegängniß. Die beabsichtigte malerische Wirkung tritt aus den Kartons mit großer Bestimmtheit hervor, und sicher werden diese Kompositionen, wenn sie in farbiger Ausführung das Albertinische Stammschloß schmücken, unter den malerischen Zierden, die ihm zugedacht sind, zu den anziehendsten gehören.

Sammlungen und Ausstellungen.

S. Schwerin. In der Großherzoglichen Gemäldegalerie kam jüngst zur Ausstellung „Eine italienische Dorfscene" von J. Riepenhausen. Dieselbe veranschaulicht den freien Platz vor einer Dorfkirche im Albanergebirge. Links die Kapelle, wo der Glöckner soeben zur Messe läutet. Vor dem Eingange trommelt ein Tambour im Kostüm der Zopfzeit die Gläubigen zusammen. Andächtige Gebirgsbewohner ziehen zu Fuß und auf Eseln herbei. Einer derselben ist seiner jungen hübschen Frau beim Herabsteigen vom Esel behilflich, während eine ländliche Schöne von den Stufen des Kapelleneinganges aus noch einen sehnsuchtsvollen Blick in die frische Morgenlandschaft hinaus sendet. Ein kleiner Garten, mit Cypressen und Pinien geschmückt, umgiebt das Gotteshaus; im Hintergrunde sind sanft verschwimmende Waldhöhen sichtbar. Von A. Kielmann in Schwerin war eine prächtige Waldpartie aus der Umgegend unserer Stadt vorhanden. Das frische dichte Grün des Laubwaldes wird durch die hereindringenden Sonnenstrahlen vergoldet. Im Vordergrunde suchen zwei kleine, zierlich gekleidete Mädchen Blumen zum Kranze. Statt der geputzten kleinen Mädchen wären Reisigsammlerinnen vielleicht besser am Platze gewesen. — Theodor Rogge in Rostock hat ein mythologisches Gemälde eingesandt. Aus den Wellen des Flusses taucht ein Triton auf, der auf seinem Rücken eine schlanke Nereide trägt, deren herrlicher nackter Körper von einem rothen Schleier leicht umwoben wird. Ein jugendlicher Sprosse dieses schönen Paares folgt demselben gaukelnd und scherzend auf den leicht gekräuselten Wellen und horcht den Klängen des Muschelhorns, das von dem Triton geblasen wird.

Erklärung.

In der Nummer 26 dieses Blattes giebt Herr Professor J. Schilling eine durch den Artikel im 5. Heft der Zeitschrift für bildende Kunst veranlaßte Erklärung ab in Betreff seines Verhältnisses zu der dort mitgetheilten Skizze der Kaupert'schen Germania. Diesem freimüthigen Worte gegenüber erfolgt hiermit die ebenso freimüthige und loyale Erklärung, daß nach Herrn Prof. Schilling's Darlegung jede Vermuthung irgend welchen Zusammenhangs seiner Auffassung mit der Kaupert'schen aufgegeben werden muß und von dem am meisten Betheiligten aufgegeben ist, so daß die gewünschte Beruhigung eines Mannes, der sich im Besten, was er hat, beeinträchtigt glauben mußte, nach dieser Seite hin erreicht ist.

Andererseits kann man freilich eine Verwunderung über die Thatsache nicht unterdrücken, daß ein und dieselbe Grundidee bei einer in der Hauptsache durchaus übereinstimmenden Auffassung — die Kaupert'sche Skizze ist eben weiter nichts als die erste, nicht wiederholt bearbeitete und nicht im Detail durchgeführte Skizze, und wer nicht die beiden Holzschnitte, sondern die beiden Modelle vor Augen gehabt hat, wird diese Uebereinstimmung der Grundidee anerkennen müssen, eine Uebereinstimmung, welche, wir wiederholen es, von Seiten der Künstler eine durchaus zufällige ist — daß diese übereinstimmende Auffassung bei der Ausstellung zuerst vollständig unbeachtet bleiben, dann aber, als sie als Endresultat wiederholter Entwürfe bei einem anderen Kunstwerk auftrat, als die einzig mögliche und treffendste Lösung der Aufgabe betrachtet werden konnte. Es ist das sicherlich eine von den Zufälligkeiten, welchen Konkurrenzarbeiten ausgesetzt sind, und welche wiederum zeigt, wie solche Ausschreibungen bei so allgemeiner Ausdehnung der Betheiligung ein Spiel mit den künstlerischen Kräften sind, bei welchem diese nichts weniger als gefördert werden. Ein ganz anderer, nach der Schilling'schen Erklärung die Frage nach der Originalität des angenommenen Entwurfes nicht weiter berührender Punkt ist der, ob es dem Künstler gelungen ist, alle die einzelnen Gedanken zu einer wirklich künstlerischen Einheit durchzubilden. Da diese Frage jedoch mit der zuerst berührten jetzt nicht mehr im Zusammenhange steht, so gehört auch ihre Erörterung nicht weiter hierher. X.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Bilderwerke.

Rethel, A., Der Zug Hannibal's über die Alpen. Auf Holz gez. von Prof. H. Bürkner. (6 Bl. in Tondr.) gr. qu Fol. Für die Mitgl. d. Ges. f. vervielf. Kunst. Leipzig, durch H. Vogel. Jahresbeitr. 30 M.

Richter, Ludwig, Aus der Jugendzeit. In Holzschnitten. Herausgegeben von G. Scherer. (37 Bl. mit Text.) hoch 4°. Leipzig, Dürr. cart 3 M,

Rottmann, Carl, Italienische Landschaften. Nach den Fresken in München in Chromolithogr. von R. Steinbock. 4. Lief. (3 Bl., Perugia, Nemi-See, Trient.) gr. qu. Fol. München, Bruckmann. 30 M.

Zeller, Hanna, Feldblumen aus dem heiligen Lande, nach der Natur gezeichnet. (54 Bl. in Farbendruck.) 4°. Basel, Spittler. cart. 12 M.

Zschimmer, Emil, Vorlagen für Holzmalerei. 1. Heft. (8 Blatt in Farbendr.) Fol. Leipzig, Glaser & Garte. 6 M.

Kupferstiche.

Album der Gesellschaft f. vervielf. Kunst. Heft 10. (Enth. 6 Bl. Stiche u Radirungen nach u. von W. Lindenschmidt, C. Rauscher, Doby, W. Droider, Krauskopf etc.) qu. Fol. Für die Mitglieder der Gesellsch. für vervielf. Kunst. Leipzig, durch H. Vogel.

Galerie-Werk der Gesellsch. f. vervielf. Kunst. 4. Lief.: Dame und Papagei nach Mieris, gest. von Burger; Grabmal der Cäcilia Metella nach Poussin, rad. von Fischer; Interieur nach van de Hoghe, rad. von Unger. Chin. Pap. gr. Fol. Desgl. Ebda.

EINLADUNG

zur

Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung

im Jahre 1876.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten wie folgt:

Genf	vom 2. April	bis 30. April;
Luzern	„ 10. Mai	„ 28. Mai;
Freiburg	„ 6. Juni	„ 25. Juni;
Lausanne	„ 5. Juli	„ 23. Juli;
Bern	„ 3. August	„ 27. August;
Aarau	„ 5. September	„ 21. September;

Die Einsendungen sind bis **spätestens den 20. März** *an das Comité der schweizerischen Kunst-Ausstellung in Genf* zu machen.

Vom Auslande her muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeclarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. **Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.**

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden.

Zürich, im Januar 1876.

Namens des allgemeinen schweizerischen Kunstvereins:

Das Geschäfts-Comité.

Im Verlage von **W. Spemann** in Stuttgart erschien soeben:

Repertorium für Kunstwissenschaft.

Redigirt von

Franz Schestag.

I. Band. 3. Heft.

Inhalt: A. Springer, Lionardi's Abendmahl und Morghen's Stich. — F. Lippmann, Ueber die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes. — W. Schmidt, Kritische Bemerkungen über die Grossherzogliche Gemäldegalerie zu Darmstadt. — A. Woltmann, Das Wohlthäterbuch des Frauenwerkes zu Strassburg. — J. Karabacek, Ein damascenischer Leuchter des XIV. Jahrhunderts. — Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen, Museen etc. — Florenz, Königliche Galerien. — Frankfurt a. M., Städel'sches Kunstinstitut. Von Malss. — Darmstadt, Grossherzogl. Museum. Von R. Hofmann. — Literaturbericht. — Kunstgeschichte, Archäologie. — Architektur. — Malerei. — Schritt, Druck, graphische Künste. — Kunstindustrie. — Literatur über Museen, Ausstellungen. — Verzeichniss wichtiger Besprechungen. — Notizen etc. — Römische Meilensteine als Säulen, von H. Eckstein. — Ueber den Architekten des Langhauses am Strassburger Münster, von F. X. Kraus. — Baugeschichtliche Notizen aus Italien, Deutschland und Holland, von R. Redtenbacher. — Fresken in der Kirche S. Francesco in Castelfiorentino, entdeckt von J. — Ein bisher unbekanntes Werk des Benozzo Gozzoli und des Giusto di Jacopo in Certaldo, von G: C. G. — Ein Stillleben von Jan Thomas, von W. Schmidt. — Berichtigung zu Nagler's Künstlerlexikon (Familie Rauch), von Malss. — Bibliographie.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige **Kunst-Ausstellung** wird **Sonntag den 25. Juni c.** im **großen Saale der städtischen Tonhalle** eröffnet und dauert bis einschließlich **den 9. Juli c.**

Die auszustellenden Kunstwerke sind spätestens **am 18. Juni c.** schriftlich bei dem Geschäftsführer des Vereins, Herrn A. Bender, Königsplatz 3, oder in der in dem Lokale der Künstler-Gesellschaft „Malkasten" aufliegenden Liste unter Angabe des Preises anzumelden und längstens am **19. Juni c.** im Ausstellungslokale abzuliefern. Später eingehende, sowie solche Kunstwerke, welche während der der Ausstellung vorhergehenden **vier Wochen** hier bereits öffentlich ausgestellt waren, werden zur Ausstellung des Vereins nicht zugelassen.

Nach § 4 seiner Statuten hat der Verein die zur Verloosung unter die Mitglieder anzukaufenden Kunstwerke in der Regel aus den zur Ausstellung eingesandten Werken zu wählen. Die Erreichung des Zweckes des Vereines, die Kunst zu fördern und zur möglichsten Verbreitung des Interesses und des Verständnisses für dieselbe beizutragen, ist daher wesentlich mit bedingt durch den Kunstwerth der ausgestellten Werke. Um so dringender richten wir, indem wir bemerken, daß zum Ankaufe von Kunstwerken auf der bevorstehenden Ausstellung event. ca. 17,000 Mark verwandt werden können, an alle diejenigen Herren Künstler, welche den Verein in seinem Streben nach dem angegebenen Ziele zu unterstützen geneigt sind, die Bitte, durch Beschickung unserer Ausstellung zur Förderung des Vereinszweckes mitwirken zu wollen.

Düsseldorf, 22. April 1876.

Der Verwaltungsrath.
A. A.
Wettendorff.

Soeben ist erschienen:

Bilder-Chronik der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München vom 15. bis in das 19. Jahrhundert. Verzeichniss einer Sammlung von Erzeugnissen der graphischen Künste zur Orts-, Cultur- und Kunstgeschichte der bayerischen Capitale von **Josef Maillinger.** 3 Bände. 15 Mark.

Das Werk zerfällt in verschiedene Zeitabschnitte und giebt in einigen Tausend Nummern ein nach den verschiedenen Regierungsperioden bayerischer Fürsten geordnetes Verzeichniss von bildlichen Darstellungen der Cultur-, Sitten- und Kunstgeschichte Münchens.

Buch- & Kunsthandlung
Adolf Ackermann,
Maximilianstr. 2, München.

Kunst- u. Gewerbe-Museum Minutoli.

Ausgesprochenen Wünschen zu genügen, ist zur Orientirung über die im Mai d. J. zu freihändigem Verkaufe gelangenden Gegenstände des Museums ein Verzeichniß im Drucke. Dasselbe ist beim Museums-Vorstande (jetzt in Friedersdorf, Kreis Lauban) zu beziehen, welcher auch über den Besichtigungs- u. Verkaufs-Termin Auskunft ertheilt.

Soeben erschien:

Theodor Horschelt, sein Leben und **seine Werke.** Spanien, Algier, Kaukasus. Text von Dr. **H. Holland.** 20 Druckbogen, eleganter Prachtband in Quartformat mit 50 nach Original-Handzeichnungen hergestellten Lichtdrucken. 60 Mark.

Adolf Ackermann,
Buch- und Kunst-Handlung,
Maximilianstrasse 2, München.

Ich offerire und sehe Angeboten entgegen auf:

1 Zeitschrift für bildende Kunst. Mit **Kunstchronik.** 1866–1875. I.–X. Jahrgang. Halbfranzband.

Eduard Quaas in Berlin, C. Stechbahn 2, Buch- und Hofkunsthändler.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

POPULÄRE AESTHETIK.

Von Prof. Dr. **Carl Lemcke.**

Vierte vermehrte u. verbesserte Auflage.

Mit Illustrationen.

1873. gr. 8. br. 9 Mark; geb. 10 Mark 50 Pf.

Hierzu eine Beilage von W. Spemann in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

12. Mai

Nr. 31.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

C. T. Newton über die olympischen Funde.

Die Times vom 15. April enthalten einen langen Artikel über die Entdeckungen in Olympia, dessen ungenannter Verfasser ohne Zweifel kein Geringerer ist als C. T. Newton, der berühmte Vorsteher des Department of Antiquities im Britischen Museum, welcher kürzlich die klassische Stätte im Verein mit Prof. Sidney Colvin aus Cambridge besuchte. Es wird den Lesern unseres Blattes von Interesse sein, neben den knappen Fundberichten der Berliner Kommission, welche eine künstlerische Würdigung der neuen Funde kaum erlauben, das zusammenfassende Urtheil eines so feinen Kenners über den Werth und die kunstgeschichtliche Stellung der neuentdeckten Skulpturen zu vernehmen, wobei wir die Beschreibung der einzelnen Stücke meistens übergehen.

Von der Nike des Päonios heißt es: „Die Neigung des Körpers läßt sich nicht genau bestimmen, ehe die beiden Stücke, in welche die Figur gebrochen ist, wieder vereinigt sein werden und das Ganze gehörig aufgestellt sein wird. So wie sie jetzt da liegt, kommt die Statue nothwendig nicht zu ihrem Recht, aber es ist unzweifelhaft, daß sie ein würdiges Erzeugniß der Zeit des Phidias ist. Das Motiv ist mit glücklicher Kühnheit erfunden und mit feiner Zartheit durchgeführt. Die wundervoll modellirten nackten Theile sind so vertheilt, daß sie die Wirkung der Gewandung erhöhen, indem sie durchweg jenes Gleichgewicht der Theile, jene aus dem Gegensatz entspringende Harmonie bewahren, wodurch die großen Meister des Alterthums selbst in der Darstellung heftiger Bewegung ruhig blieben, stets inne haltend an der Grenze, wo das Zuviel beginnt. Spuren wirklicher Farbe treten an der Innenseite eines Gewandfragments zu Tage; der Gürtel bestand aus Metall. Sobald Abgüsse dieser schönen Statue erreichbar sein werden, wird es interessant sein, sie mit zwei ähnlichen Niketypen zu vergleichen, der Marmorstatue von Samothrake im Louvre, welche der Schule des Skopas angehört, und der Nike aus Megara, die jetzt draußen vor dem Theseion in Athen aufgestellt ist. Die letztere steht in Komposition und Ausführung weit hinter dem Werke des Päonios zurück. Die Höhe der dreiseitigen Basis, auf welcher letztere stand, wird auf mindestens 13 Fuß berechnet, doch läßt sich das nicht sicher ausmachen, ehe man alle Lagen in ihrer ursprünglichen Anordnung wieder aufgebaut und dadurch festgestellt haben wird, ob alle dreieckigen Blöcke wiedergefunden worden sind. Schwebend auf dieser hohen Basis und von den mächtigen Säulen des dorischen Tempels, vor dem sie stand, sich abhebend, muß die Figur weithin von überraschender Wirkung gewesen sein, selbst in der olympischen Altis, wo sie doch den Wettstreit mit einem ganzen Heer von Göttern, Heroen und Sterblichen in Marmor und Bronze zu bestehen hatte."

Newton geht dann zu einer Musterung der Fragmente aus dem Ostgiebel des Tempels über, aus welcher wir nur hervorheben, was er über die beiden liegenden Figuren sagt:

„7) Halbgelagerte männliche Figur, in welcher man den Kladeos vermuthet. Diese Statue ist nahezu vollständig, da der Kopf, der ganze Körper und ein Theil des linken Oberarms vorhanden sind. Die rechte Hand stützt sich gegen die rechte Backe, und der Kopf neigt

sich ein wenig über die linke Schulter, als ob der Körper auf dem linken Ellbogen geruht hätte. Die untere Körperhälfte war mit einem Mantel bedeckt, von dem nur der obere Theil übrig ist; die unteren Falten sind abgehauen. Der Kopf ist kahl über der Stirn, und das Haar fällt in kleinen welligen Ringeln herab. Der Bart ist in krausen Löckchen gearbeitet, der Schnurrbart blos im Umriß eingeritzt, offenbar auf eine farbige Ausführung berechnet. Die Gesichtszüge, namentlich die Nase, sind nur derb aus dem Stein gehauen, aber die Art der Gesichtsbildung ist originell und durchaus nicht ohne Charakter. Im Ausdrucke liegt eine gewisse innere Anspannung, wie von Einem, der die Zukunft vorherzusehen sucht; das würde wohl mit dem Charakter eines Flußgottes übereinstimmen, wenn wir sicher sein könnten, daß dies wirklich, wie man allgemein angenommen hat, der Kladeos ist. Das wellige Geträufel und die krausen Locken von Haar und Bart, sowie die wellenförmigen Falten des Gewandes legen sicherlich den Gedanken an einen Flußgott nahe; andererseits ist der Oberkörper so stark gehoben, daß ich im Zweifel bin, ob in der äußersten Ecke des Giebelfeldes, wohin Pausanias den Kladeos versetzt, Platz für den Kopf dieser Statue sein würde. Ihre Stellung scheint besser zu einer Figur zu passen, welche der Eckfigur zunächst stände.

8) Untere Hälfte einer liegenden männlichen Figur, das Gewand von hinten über das rechte Knie und Bein gezogen. Der Obertheil der Schenkel ist nackt. Die Falten des Gewandes haben einen fließenden Charakter, wie er für einen Flußgott angemessen ist. Der Körper lehnt sich, ebenso wie der des sog. Kladeos, nach der Rechten des Beschauers. Diese Figur würde daher in die Ecke passen, wohin Pausanias den Kladeos versetzt, nämlich die Ecke rechts vom Zeus.*)

9) Bekleideter männlicher Torso, halbgelagert. Die einzigen erhaltenen Theile des Körpers sind die linke Seite und der linke Schenkel. Das Gewand reicht bis zu den Rippen hinauf und fällt an der Seite und dem Schenkel in senkrechten Falten herab. Das linke Bein ist gar nicht sichtbar, da hier die Grundlinie des Giebels die unteren Glieder abschneidet. Diese Figur war, wie es scheint, nach der Rechten des Beschauers gewandt."

Zum Schluß dieser Aufzählung der Fragmente fährt dann Newton fort: „Wenn die Archäologen mit Hilfe von Abgüssen Gelegenheit haben werden, diese Fragmente in aller Muße zu studiren und in ihrer wahrscheinlichen Reihenfolge im Giebelfelde wieder zusammenzustellen, so dürfen wir hoffen, zu etwas bestimmteren Vorstellungen von der ursprünglichen Komposition zu gelangen, als wir zur Zeit besitzen. Einstweilen ist es nicht zu früh, den Werth dieser Torsi von dem Gesichtspunkte aus zu mustern, daß sie einem hervorragenden Künstler der Zeit des Phidias zugeschrieben werden. Man hätte von vorn herein wohl erwarten dürfen, daß, abgesehen von der durch den Platz am Tempel bedingten Verschiedenheit der Behandlung, diese Giebelfiguren des Päonios dieselben künstlerischen Merkmale aufweisen würden, welche wir an seiner Nikestatue finden. Weit gefehlt! Vergleichen wir die Nike mit den Giebelfiguren, so bemerken wir eine so große Stilverschiedenheit, daß es schwer fällt, beide für Werke desselben Künstlers zu halten. Anstatt einer mit vollendeter Kunst komponirten Gewandung, welche in ihrer Ausführung Wucht und Breite mit Pracht und Zartheit verbindet, begegnen wir großen Wülsten und massigen Klumpen von so grober Arbeit, daß ich beim Anblick eines einzelnen Stückes solcher Gewandung, ohne dessen Herkunft zu kennen, nimmermehr auf den Gedanken gekommen wäre, es könnte der Zeit des Phidias oder überhaupt irgend einer anderen Periode als der des völligen Verfalls angehören. Die Behandlung der nackten Theile zeigt mehr Stil, besonders um die Schultern herum, welche etwas von jenem reichen Linienfluß, jener Großartigkeit des Typus haben, welche die Giebelfiguren des Parthenon in so hervorragendem Maße auszeichnen; aber in der Modellirung herrscht eine Unsicherheit, in der Behandlung eine seltsame und wunderliche Mischung von Wissen und Unwissenheit, von Ge-

*) Diese auch sonst befolgte Erklärung der Worte des Pausanias (V, 10, 6): *ἐν δεξιᾷ τοῦ Διός* rechnet von dem Bilde des Zeus aus, so daß also „rechts" gegen Süden sein würde, da jene Statue ostwärts blickte. Dabei entsteht der Uebelstand, daß der Beschauer den wirklichen Fluß Alpheios völlig zu seiner Linken, den Kladeos zunächst geradeaus hinter dem Tempel, aber seinem größeren Laufe nach zur Rechten hatte, während die Statue des Alpheios im Giebel für den Beschauer am rechten, die des Kladeos am linken Ende gelagert sein würde. Dies wäre gegen die Natur der Dinge und gegen die Analogie des Westgiebels vom Parthenon, wo der Kephissos und der Ilissos diejenigen Ecken einnahmen, welche ihrer geographischen Lage entsprachen. Die Worte „Zur Rechten des Zeus" sind also vielmehr auf den Standpunkt des Beschauers zu beziehen (genau wie es Kap. 13, 1 heißt: „rechts vom Eingang in den Zeustempel, gegen Norden", und in der letzten Statue der linken, südlichen Giebelecke ist nicht der Kladeos, sondern der Alpheios zu suchen. Sollte Newton's Zweifel sich nicht bestätigen, Pausanias' Beschreibung scheint mit der Annahme, daß Nr. 7 den zweiten Platz zu erhalten habe, unvereinbar und Nr. 7 wirklich die Eckfigur sein, so würde vollends der kahle Kopf und das höhere Alter mit dem Repräsentanten des kleinen Kladeosbaches ganz unverträglich sein, dagegen vortrefflich zum „weißen" Alpheios passen, dem größten Flusse der Peloponnes und einem der größten Griechenlands, dem vor allen andern Flüssen vom Zeus geliebten und von den Menschen verehrten Strome, der unter den Okeanossöhnen seinen Ehrenplatz gleich nach dem Nil hat.

schicklichkeit und Ungeschick, welche ganz und gar von dem feinen und reifen Stil der Nike abstechen. Daneben muß man zugeben, daß trotz dieser seltsamen Mängel und trotz der durchgängigen Rohheit und Ungeschlachtheit in der Ausführung die Bewegung der Figuren, so weit man nach den leidlich erhaltenen urtheilen kann, originell und kräftig erfunden ist; es läßt sich kaum bezweifeln, daß, wenn wir für das Ganze eine wohlgelungene Komposition annehmen (eine Annahme, für die wir bisher noch nicht genügende Anhaltspunkte haben), die Gesammtwirkung bei einer Ansicht von unten und bei geschmackvoller Hervorhebung durch Farbe sehr mächtig gewesen sein wird. Ziehe ich alle die Erscheinungen, welche diese Skulpturen darbieten, in Erwägung, so komme ich zu dem Schluß, daß Päonios zwar den Entwurf dieser Giebelgruppen lieferte, daß aber die Ausführung der einzelnen Figuren nach seinen Modellen peloponnesischen Künstlern überlassen blieb, deren Schulung nicht ausreichend gewesen war, um ihnen die Wiedergabe der Feinheiten attischer Kunst im Marmor zu ermöglichen. Diese Ansicht bestätigt sich mir, wenn ich mich von diesen neuentdeckten Torsen zu den Metopen im Louvre wende, welche 1828 von den Franzosen aus Olympia mitgebracht wurden. In ihnen finde ich die gleiche Kraft und Originalität in der Erfindung der Figuren, die gleiche stilistische Großartigkeit im Typus, den gleichen Zwang und das gleiche Ungeschick in der Bewegung; als ob die Künstler, welche diese Werke auszuführen hatten, über die feineren Einzelheiten der Modellirung hinweggehuscht wären, außer Stande das wiederzugeben, was die besser geschulten Bildhauer des Parthenon mit leichter, aber sicherer Hand hingeworfen haben würden. Weiter bemerken wir in den Metopen, wie in den Giebelskulpturen, wie viel der Ergänzung durch die Farbe überlassen blieb; bei beiden sind endlich in der Behandlung gewisser Details des Körpers seltsame Archaismen vorhanden, welche Phidias als Ueberbleibsel einer veralteten Schule entfernt haben würde.

Daß Skulpturen, welche zum Schmuck eines Tempels dienen sollten, selbst in der Glanzzeit attischer Kunst nicht nothwendig von hervorragenden Künstlern ausgeführt wurden, wissen wir aus der athenischen Inschrift, welche die Baurechnung des Erechtheion enthält. Der Fries dieses Tempels ward Figur für Figur von einer Anzahl von Bildhauern angefertigt, deren Namen ohne diese Aufzeichnung uns ganz unbekannt sein würden, und in denen wir nach der Geringfügigkeit der ihnen gezahlten Summen bloße Arbeiter erkennen dürfen, welche in der Schule eines großen Meisters herangezogen waren.

Der Fries des Tempels von Phigaleia ist ein weiteres Beispiel solchen Zusammenarbeitens an einer Skulptur. Die dramatische Kraft und feurige Energie der Kämpfer in diesem marmornen Schlachtenbilde und das Geschick der Komposition sind der großen attischen Meister würdig, unter deren Leitung jener Tempel erbaut ward; aber die Durchführung bleibt weit hinter der Erfindung zurück und beweist, daß die Ausführung der Entwürfe untergeordneten Händen anvertraut ward. Vermuthlich verwandte man hier einheimische arkadische Künstler. Die Friese und Statuen des xanthischen Monuments aus Lykien (des sog. Nereidenmonuments) bieten noch ein vorzügliches Beispiel provinzialer Kunst nach schönen Entwürfen dar."

Endlich bemerkt Newton über eine andere Statue: „Die weibliche Statue, welche man nach ihrer Aehnlichkeit mit der Vesta Giustiniani Hestia genannt hat, ist eher von hieratischem als echt archaischem Stil. Die Arme, Füße und Hände fehlen. Die Gewandung ist schwer und konventionell behandelt, und die Rückseite der Statue ist unbearbeitet geblieben."

Die hochgespannten Erwartungen, welche in diesen Giebelgruppen ebenbürtige Seitenstücke zu den Skulpturen des Parthenon zu erhalten und zu bewundern hofften, werden durch Newton's Besprechung des Kunstcharakters derselben einigermaßen enttäuscht sein. Ob es sich mit dem Westgiebel, dem Kentaurenkampf von Alkamenes, den wir unbedingt als Phidias bedeutendsten Schüler betrachten dürfen, wesentlich anders verhält, wird der Verfolg der Ausgrabungen lehren; bisher ist kein Stück zum Vorschein gekommen, das sich mit einiger Sicherheit jenem Giebel zuschreiben ließe. Wie dem nun aber auch sei, für die Kunstgeschichte werden die Tempelskulpturen jedenfalls von höchstem Interesse sich erweisen, und es ist sicherlich nicht zu befürchten, daß die Nike das einzige Stück bleiben werde, welches auch den höchsten Anforderungen genügt. A. M.

Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Die vorausgegangene redaktionelle Notiz über die gegenwärtige Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause, deren kritischem Inhalte wir uns vollständig anschließen, mag es rechtfertigen, wenn wir den Spezialbericht diesmal kürzer fassen, als sonst. In der That finden wir unter den ausgestellten 421 Nummern verhältnißmäßig nur sehr wenige, welche zu einer Besprechung Anregung bieten, ganz abgesehen davon, daß einige der besten Bilder, wie Passini's „Kürbißverkäufer", Defregger's „Zitherspieler" und Kaulbach's „Zeichnungen zur Shakespeare-Galerie" keine Novitäten sind und offenbar nur aus Mangel an anderen Anziehungskräften herhalten mußten. Die Ursache dieser bedauerlichen Erscheinung liegt zunächst in der unbe-

streitbaren Abnahme der gesammten Wiener künstlerischen Produktion seit Beginn der noch immer gewaltig fühlbaren finanziellen Kalamitäten, dann aber auch in der zahlreichen Betheiligung der Wiener Künstler an der Weltausstellung zu Philadelphia, wohin ungefähr 180 Bilder, die Blume aller Wiener Ateliers, kürzlich gesendet wurden, während die Münchener Ausstellung aus Wien quantitativ sehr schwach beschickt werden dürfte. Wir hoffen beide Ausstellungen besichtigen und dann über unsere Wiener Schule ungleich Erfreulicheres, als heute, berichten zu können.

Daß wir diesmal vergeblich nach einem Historienbilde Umschau halten, empfinden wir nicht gerade als ein Unglück. Unsere Zeit, die Zeit seit 1848, hat bereits soviel Geschichte producirt, und wir stehen noch immer inmitten einer so lebhaften Bewegung auf allen Gebieten politischer und socialer Entwickelung, daß der Mangel an dem retrospektiven und überschauenden Sinne, welcher ein wesentliches Moment des epischen Geistes ist, begreiflich, ja natürlich erscheint. Unsere bildnerischen Talente, welche sich der Menschendarstellung widmen, streben unwillkürlich dem Individuellen zu, und selbst ein Kaulbach, welcher zu anderer Zeit sicherlich aus der höchsten Sphäre der reinen Historienmalerei kaum herabgestiegen wäre, hat mit den Tendenzbildern aus seiner letzten Epoche dem „Zeitgeiste" geopfert. So sei denn einer späteren, in ruhigeren und abgeklärteren Zeiten lebenden Generation die Aufgabe gesetzt, zur Historienmalerei zurückzukehren und darin Bedeutendes zu schaffen; uns aber mögen allerwege gediegene Leistungen auf jenen Kunstgebieten erwachsen, deren Pflege der Charakter unserer Zeit begünstigt!

Von einem dieser Gebiete können wir glücklicher Weise gleich heute Erfreuliches berichten: vom Porträtfache. Diesmal ist es so stark und so gut vertreten, daß wir beinahe vergessen, wie sehr wir im Zeitalter der Photographie leben. Vielleicht dürfen wir sogar in diesem, nach jahrzehntelanger Pause hervorbrechenden allgemeinen Gefallen an künstlerischer Porträtdarstellung nicht blos einen luxuriösen Modetrieb, sondern ein wirkliches durchgreifendes Verständniß für den Werth derselben im Gegensatze zum Konterfei der Maschine erblicken. Unser Interesse nimmt zunächst Angeli mit seinen vier verschiedenartigen Porträts in Anspruch. Als das beste unter denselben ist unzweifelhaft das vornehm gehaltene Bildniß einer schwarzgekleideten Dame in mittleren Jahren mit nicht gerade schönen, aber klar durchgeistigten, harmonischen und sympathischen Zügen zu bezeichnen. Der Mangel an psychologischer Vertiefung, den man sonst gegen Angeli nicht mit Unrecht einwendet, tritt bei diesem Porträt nicht hervor; er hat in demselben auch die Palette nahezu vollständig überwunden, und das Fleisch zeigt jene „morbidezza", jene gesättigten, warmen, weichen Töne, welche uns ein organisches Leben unter der farbigen Epidermis glaubhaft vormachen. Auch bei dem Porträt eines schottischen Laird in der bekannten Nationaltracht kam dem Künstler die scharf ausgeprägte Physiognomie mit dem unverkennbaren Typus und Habitus der Aristokratie des Inselreiches sehr zu statten; das Bild ist leichter behandelt und weniger durchgeführt, als das früher besprochene, wird aber seinem Originale nicht minder gerecht und besticht ebenfalls durch die merkwürdige Durchsichtigkeit und Leuchtkraft der Augen. Das Brustbild eines im Anfang der sechsziger Jahre stehenden, früher oft genannten französischen Staatsmannes zeigt schon merklich den Mangel tieferer, geistiger Erfassung; der Kopf ist trefflich modellirt, kommt jedoch wegen des etwas roh gerathenen Fleisches nicht zur rechten Geltung. Das Kostümbild der deutschen Kronprinzessin in nahezu ganzer Figur zeigt vollends, daß Angeli an einer treuen und sauberen Abschrift der Natur sein Genügen findet und des Vorrechtes der künstlerischen Gestaltung seiner Vorlagen mit eben nicht rühmlicher Bescheidenheit sich begiebt. In dem reichen, schwungvollen Renaissancegewande des Kostümballs hätte die Prinzessin nicht jenen hausfrauenhaften, gut bürgerlichen Zug beibehalten müssen, welcher sie so volksbeliebt gemacht hat; da wäre eine Beimischung von historisch-poetischem Geiste, aller Porträtähnlichkeit unbeschadet, wohl erreichbar und am Platze gewesen. Uebrigens ist das Bild mit Eleganz und, ungeachtet seiner Bezeichnung als „Porträt-Skizze", im Detail, ja selbst im Beiwerk, mit großer Sorgfalt und reizvoller Technik durchgeführt.

Ein Selbstporträt von Friedrich Amerling zeigt, gleich mehreren Studienköpfen dieses Altmeisters, jene Feinfühligkeit und jene koloristischen Vorzüge, die man an ihm seit jeher schätzt, obwohl auch von ihm das unerbittliche Alter seinen Tribut gefordert hat; wer im achten Decennium seines Lebens eine so charakteristische, lebenswahre Hand zu malen vermag, wie Amerling an der Studie „Shylock", dessen Hand mag getrost den Pinsel weiter führen. Gustav Gaul hat zwei vornehm gehaltene, sehr ansprechende Frauenbildnisse ausgestellt; sie verrathen in Zeichnung und Kolorit, daß der Künstler nicht ohne Nutzen für seine Malweise längere Zeit hindurch mit besonderer Vorliebe von den großen Italienern, insbesondere von den Venezianern, treffliche Kopien angefertigt hat, welche in früheren Ausstellungen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen. Ein gut gestelltes und elegant gemaltes Kinderporträt von Horovitz in Warschau ist leider gar zu süßlich und saftlos, immerhin aber ungleich lebensvoller, als das geleckte, puppenhafte Bildniß eines zierlichen Kindes von Morgan, an dem der hübsch durchgeführte landschaftliche

Hintergrund den besten Theil der Leistung bildet. Karl Probst hat sich mit der in Zeichnung und Farbe gleichmäßig gelungenen Wiedergabe eines an sich reizlosen Kopfes als vielversprechender Porträtmaler eingeführt und der Schule seines Lehrers Angeli alle Ehre gemacht. Als neues Talent im Porträtfache können wir, trotz mangelhafter technischer Ausbildung, auch die Gräfin Nemes-Ransonnet bezeichnen, die ein geistreich aufgefaßtes, unter starker Anlehnung an Lenbach gemaltes männliches Porträt ausgestellt hat. Sehr anmuthig und fein ist ein Familienporträt von Franz Rumpler durchgeführt, dessen Komposition und Kolorit an die guten niederländischen Vorbilder solcher Darstellungen erinnert. Die anderen, der Zahl nach nicht unbedeutenden Porträts können wir füglich unbeachtet lassen. Einige derselben, wie das Bildniß eines kleinen, auf dem Felle eines gewaltigen Eisbären liegenden Knaben, oder das Konterfei eines unter Salonpalmen auf einem Salonteppich sehr totett dasitzenden jungen Salonmenschen hätte man im Interesse der betreffenden Maler zur Ausstellung nicht zulassen sollen; der Knabe verrenkt wie ein Hampelmännchen seine Beine bis zur anatomischen Unmöglichkeit, und der Jüngling scheint keine Oberschenkel zu besitzen, so daß man nicht begreift, wie er überhaupt eine „sitzende Stellung" einnehmen kann.

Auf dem Gebiete der Plastik ist das Porträt diesmal ebenfalls auffallend stark, obgleich meistens mit älteren bekannten Arbeiten vertreten. Den ersten Rang nehmen darunter Viktor Tilgner's Porträtbüsten von Führich und Grillparzer ein. Bei überzeugender Porträtähnlichkeit sind sie mit feinem Stilgefühle behandelt und werden der geistigen Bedeutung der dargestellten Persönlichkeiten vollständig gerecht; die technische Durchführung läßt, gleich der prachtvollen Imitation kräftig patinirter antiker Bronze, nichts zu wünschen übrig. Weniger gelungen erscheint uns Tilgner's Porträtstatue von Alexander Humboldt. So greisenhaft gebrochen möchten wir den großen Weltenforscher im Monumente nicht verewigt sehen; ist er doch schier da noch frischer und kraftvoller, als ihm auf dem Kaulbach'schen Todtentanz Freund Hein die Kugel des Kosmos von den Schultern nimmt und ihn zum Einfahren in den offenen letzten Schacht mit freundlichem Grinsen ladet. Der Wiener S. Beer, derzeit in Paris, hat mit der Bronzebüste eines französischen Malers bekundet, daß er nicht fruchtlos im Bereiche der modernen Pariser Bildhauerschule, insbesondere der von Carrier-Belleuse, sich aufhält. Mit der frappanten, kühn realistischen Individualisirung und dem fast fühlbaren Lebenshauche geht das Werk über die Grenzen der Plastik ebenso hinaus, wie es mit der flotten, trotz aller Feinheit willkürlichen Behandlung die Technik der Bronze überschreitet und zu der des Thonmaterials hinübergreift. Ganz achtbare Porträtbüsten in Gips haben auch Costenoble und Silbernagel ausgestellt; eine Terracottabüste von Teloye interessirte uns als gelungene Nachbildung ähnlicher Renaissancearbeiten, welche der Künstler sogar bis zur chromatischen Imitation eines Schmuckes von farbigen Edelsteinen trieb.

Schließlich ist das Porträt diesmal auch auf einem Felde zu finden, auf welchem wir ihm zu begegnen gar nicht mehr gewohnt sind, weßhalb wir es dort um so freudiger begrüßen. Von dem Kupferstecher J. L. Raab in München, den eine im Auftrage der Wiener „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" ausgeführte Radirung nach Knaus in Wien vortheilhaft eingeführt hat, ist eine Serie von nach der Natur radirten Bildnissen Münchener Künstler ausgestellt, welche zu den besten neueren Arbeiten dieser Art gezählt werden darf. Sicher und scharf in den Umrissen, klar und elegant in der Durchführung, treffend in der Auffassung und von feiner malerischer Empfindung in der Disposition machen diese Original-Radirungen einen wohlthuenden, Eindruck; nur möchten wir, durch die Nadel Unger's verwöhnt und im Hinblick auf das große Format, eine intensivere koloristische Behandlung der Blätter wünschen. Einzelne derselben sind übrigens ohnedies glänzende Leistungen, wie die Bildnisse von Zumbusch, Wagmüller, Franz Adam und das unter ausgiebiger Benutzung des schönen Selbstporträts in der Galerie Schack radirte Brustbild von Franz Lenbach. Man braucht sich nicht erst die wunderbaren Arbeiten van Dyck's zu vergegenwärtigen, um inne zu werden, welchen Verlust auch das Porträt durch das Aufhören der „Maler-Radirungen" erlitten hat und zu wünschen, daß dieser Zweig der graphischen Künste in so schöner Weise, wie hier durch Raab, eine Wiederbelebung erfahre.

Oskar Berggruen.

Nekrologe.

B. **Albert Kindler**, ein hochbegabter Genremaler der Düsseldorfer Schule, ist nach längeren Leiden in Meran, wo er Genesung zu finden hoffte, den 4. April 1876 gestorben. Er war 1833 in Allensbach bei Constanz im badischen Schwarzwald geboren und die Eindrücke, die er in seiner romantischen Heimat empfing, hat er später in vielen trefflichen Bildern verwerthet. Seine künstlerische Ausbildung begann er als Schüler der Münchener Akademie; aber bereits 1856 wandte er sich nach Düsseldorf, wo er noch einige Jahre im Privat-Atelier des Professors Rudolf Jordan seine Studien fortsetzte und dann als selbständiger Meister eine erfolgreiche Thätigkeit entfaltete. Nach einigen kleineren Gemälden, die schon die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn lenkten, erregte Kindler durch ein großes Bild „Hochzeitszug auf dem Rheine" 1859 besonderes Aufsehen. Lebensvolle Komposition, natürliche Frische und sorgfältige Durchbildung verbinden sich darin mit einer nahezu vollendeten Behandlung der Landschaft, die einen

wesentlichen Theil des Ganzen bildet. In einer Wiederholung fanden sich diese vorzüglichen Eigenschaften in noch hervorragenderer Weise ausgeprägt, und der hiernach ausgeführte Kupferstich hat das schöne Bild auch in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Nicht minder trefflich war ein kleineres Gemälde „Das Brautexamen“ und das größere „Die Gemeinderathssitzung“, die von Vielen für sein bestes Werk gehalten wird. Feine Beobachtungsgabe und liebenswürdiger Humor zeichnen dasselbe besonders aus. Auch „Die Touristen, die sich vor dem Regen in eine Sennhütte flüchten“, der humoristische „Jagdfrevel“, das „Theater auf dem Dorfe“, und viele andere Scenen aus dem Volksleben des südlichen Schwarzwaldes verdienen ehrende Anerkennung. Ebenso gaben ihm die Erlebnisse und Studien verschiedener Reisen nach Oberbayern und Tirol Stoff zu charakteristisch gezeichneten und gut gemalten Bildern, von denen hervorzuheben sind: „Touristen und Führer“, der „Aufgang zum Tanz“, ein großes, wirkungsvolles Gemälde, für welches er 1868 in Berlin die Medaille erhielt, „Die verunglückte Wasserpartie“, „Floßfahrt auf dem Inn“, „Der Alpenjäger und sein Liebchen“ u. A. Eine längere Studienreise nach Spanien, die Kindler vor einigen Jahren machte, erweiterte zwar wesentlich das Gebiet seiner Darstellungen und gab ihm die Anregung zu verschiedenen großen Bildern, wie „Der Fandango“, „Spanier lauern auf einer Felswand“ u. A., aber für seine künstlerische Entwickelung erwies sich dieselbe nicht von vortheilhaftem Einfluß, und so wenig sich auch seine guten Eigenschaften in den nach spanischen Motiven ausgeführten Kompositionen verleugneten, so erreichte doch keine derselben seine früheren Werke. In seinen letzten Schöpfungen kehrte er auch wieder zu heimatlichen Gegenständen zurück, und was Kindler auf diesem Felde geschaffen, sichert seinem Namen ein ehrenvolles Andenken! Es ist sehr zu beklagen, daß ein vorzeitiger Tod die Wirksamkeit des strebsamen Künstlers so früh abgeschlossen hat. Sein reiches Talent, seine selbständige Auffassung der Natur und seine gewandte Darstellungsgabe würden ihm noch schöne Erfolge errungen haben. Kindler besaß einen edlen, treuen und rechtschaffenen Charakter, der sich in einer etwas rauhen Schale verbarg. Seine Leiche wurde von seiner Wittwe nach Düsseldorf gebracht, wo sie von seinen Kunstgenossen am 11. April feierlich bestattet ward.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Die permanenten Ausstellungen brachten in den letzten Wochen wieder eine große Zahl beachtenswerther neuer Gemälde. Bei Ed. Schulte erregte besonders ein großes Motiv aus Neapel „Vor der Porta capuana“ von Oswald Achenbach verdiente Aufmerksamkeit. Dasselbe zeichnete sich durch eine außerordentliche Klarheit der Farbe aus, die in ihrem hellen Silberton das Tageslicht vortrefflich wiedergab. Eine zahlreiche charakteristische Staffage trug zur erhöhten Gesammtwirkung wesentlich bei. Auch drei kleinere italienische Landschaften von Cesar de Cavalie verdienen lobende Anerkennung. Ganz vornehmlich haben wir dieselbe aber einer großen Landschaft von Georg Oeder zu spenden, mit trefflicher Staffage von Emil Hunten. Letztere, eine deutsche Hetzjagd darstellend, verlieh dem Bilde ein ganz eigenartiges Interesse und verband sich mit der landschaftlichen Hauptsache in so harmonischer Weise, daß man glauben mußte, Alles auf dem prächtigen Bilde rühre von derselben Hand her. Wie in früheren Jahren Weber und Fay, Gude und Tidemand, später Jacobsen und Tidemand und ganz vor Kurzem Morten Müller mit Tidemand Landschaft und Figuren auf's Glücklichste zu vereinigen verstanden, so scheint dies auch bei Oeder und Hunten neuerdings mit besonderem Erfolg der Fall zu sein; dann ein zweites, kleineres Bild derselben Künstler, Herbstlandschaft mit Jagdstaffage, sprach durch die Feinheit der Stimmung in noch höherem Maße an, als das große Gemälde, und so dürfen wir von einem ferneren Zusammenwirken der beiden Maler wohl noch manch gelungenes Werk erwarten. Sehr schön in Komposition und Zeichnung war auch wieder eine große Landschaft von A. Keßler, deren malerische Behandlung indessen den günstigen Eindruck einigermaßen beeinträchtigte. Eine „Abendstimmung“ von G. Gensmow war höchst poetisch empfunden und bekundete sehr erfreuliche Fortschritte. Letzteres gilt auch von den Landschaften W. Bode's. Fahrbach, J. Fedders und Fr. von Grab lieferten ebenfalls lobenswerthe Landschaften verschiedenen Charakters, und A. Raßmussen bewährte sein reiches Farbentalent in einigen trefflichen Strandbildern. Von den Bildnissen haben wir das sehr verdienstliche Porträt einer adeligen Dame von H. J. Sinkel rühmend hervorzuheben, welches, in Farbe und Behandlung sehr anspruchslos, bei längerer Anschauung außerordentlich an lebensvollem Ausdruck gewann. Ein großes Porträt unseres bewährten Julius Roting und ein trefflicher weiblicher Studienkopf von C. Lasch dürfen ebenso wenig unerwähnt bleiben wie des Letzteren anmuthiges Porträtbild „Die Zwillinge“, worin eine ziemlich schwierige Aufgabe mit Glück gelöst erschien. Die Genrebilder „Heimweh“ von W. Souchon und „Der Wittwer“ von Frl. Auguste Ludwig hatten manches Gute, wurden aber durch das ausgezeichnete große Bild „Ohne Trost“ von F. Fagerlin in jeder Beziehung übertroffen. Wir haben die erste kleinere Darstellung desselben Gegenstandes bereits früher in diesen Blättern mit gebührender Anerkennung besprochen und brauchen daher jetzt nur zu wiederholen, daß Fagerlin sich abermals als einen der feinsten und trefflichsten Meister unserer Schule gezeigt hat, von dem es nur zu bedauern ist, daß er an Produktivität hinter Vautier und Jordan zurückbleibt. Bei Bismeyer & Kraus war noch mehr Neues zu sehen, als bei Schulte. Besonders fesselte den Beschauer das große Bild „Venus und Adonis“ von W. Lindenschmit, welches den Lesern d. Bl. schon sattsam bekannt sein dürfte. E. Crofts brachte ein höchst gelungenes Gemälde, „Am Morgen der Schlacht bei Waterloo“ betitelt, worin sich die erwartungsvolle Spannung, die einer bedeutungsvollen Entscheidung vorangeht, sehr gut ausspricht. Die Charakterisirung der französischen Soldaten war ebenso rühmenswerth wie die malerische Durchführung. Etwas hart und bunt dagegen erschien das Rococobild „Blindekuh“ von J. M. Burfield, dem es indessen keineswegs an einer fleißigen Ausführung fehlte. Sehr angenehm berührte das große Genrebild „Der erste Schritt“ von E. Strecker, worin sich ein ernstes Streben und bewußtes Können auf glückliche Weise verband. Der talentvolle Künstler, der bereits früher in Dresden mit vielem Erfolg als Bildhauer gearbeitet hatte, ehe er sich hier unter Wilhelm Sohn's Leitung der Malerei widmete, stellte schon verschiedene beachtenswerthe kleine Bilder aus, und wir dürfen von seiner ferneren Entwickelung das Beste erwarten, da in jeder neuen Arbeit ein merklicher Fortschritt wahrnehmbar ist. Karl Hübner brachte ein großes Bild, welches im Auftrage des deutschen Kaisers gemalt ist. Es stellt eine junge Mutter dar, die mit beglücktem Ausdruck auf ihre prächtigen kleinen Zwillinge blickt, welche zu ihren Füßen in einem großen Korbe freundlich lächelnd schlummern. Es ist ein recht anmuthiges Werk von solider Ausführung. Ganz vorzüglich war ein männliches Porträt von H. Crola, dem wir schon mehrere gleich gelungene Bildnisse verdanken. Unter den vielen Landschaften ragte ein Winterbild von L. Jacobsen höchst vortheilhaft hervor. Auch verschiedene Motive von M. Schive, Hoppe, Anton Becker u. A. müssen noch mit Anerkennung namhaft gemacht werden.

Vermischte Nachrichten.

H. J. **Nathanael Schmitt** aus Heidelberg hat vor Kurzem in Rom das Porträt des Kardinals Franchi, Präfekten der Propaganda, eines der hervorragendsten römischen Kirchenfürsten, gemalt. Der junge, in rüstigem Aufstreben begriffene

Künstler hat damit ein Werk von anerkennenswerther Tüchtigkeit geschaffen. Adel und Reinheit der Linien einigen sich mit energischem Streben, das Charakteristische zu vollem Ausdruck zu bringen; die Farbe verräth in ihrer Lebenswärme und Kraft das sorgsame Studium der Venezianer.

8. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 1. April legte der Vorsitzende, Herr Curtius, die neu erschienenen Schriften vor und besprach namentlich die wichtige Schrift von Mr. Head über die alten Elektronmünzen, welche auf Brandis' Arbeiten fortbaut. Er berichtete über die Fortschritte der Ausgrabungen in Olympia während des Monates März (Freilegung der Ostseite, Freitreppe mit Altarterrasse, lakedämonische Weihinschrift). Herr Engelmann legte zwei von Visconti 1876 unter dem Titel Osservazioni sopra due musaici antichi veröffentlichte Mosaiken vor, die, damals zur Sammlung Azara gehörig, jetzt wahrscheinlich in England sich befinden. Die ganze Anlage, die Haltung der Figuren, sowie Einzelheiten der Tracht und der dargestellten Geräthschaften lassen eine Fälschung vermuthen, wie schon gleich beim Erscheinen des Visconti'schen Werkes von Morini und Köhler ausgesprochen wurde. Sehr verwandt mit diesen beiden ist ein in dem Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen befindliches Mosaik, Bellerophon mit zwei Kriegern (Solymern) kämpfend; es scheint nach einer diesen Gegenstand behandelnden Vase, die von Welcker beschrieben ist, gebildet zu sein. Der als Gast anwesende Herr Konrektor D. Deecke aus Straßburg i. E., jetzt mit einer neuen Herausgabe von O. Müller's Etruskern beschäftigt, verbreitete sich über seine etruskischen Forschungen, zu deren Behuf er Etrurien's Städte und Nekropolen bereist hat. Besonders sind drei Fragen interessant: erstlich über die in Dümichen's hieroglyphischen Inschriften erwähnten seeräuberischen Einfälle der Etrusker, Sardiner und Sikuler in Aegypten im 14. Jahrhundert, so daß auch die Tyrrhenische Seeherrschaft im Aegäischen Meere auf die italischen Etrusker bezogen werden kann; zweitens über die von Genthe aufgestellte Uebereinstimmung der etruskischen Bronzen mit den Produkten der Bronzeperiode des europäischen Nordens; drittens über die Herkunft der Etrusker, deren Sprache der Vortragende, entgegen Corssen, als nicht italisch bezeichnete. Wahrscheinlich sind die Etrusker ein turanisch sibirisches Volk, welches von Norden in die von den indogermanischen Italern besetzte Halbinsel einwanderte, auf Seefahrten ägyptische und griechische Kultur sich holte, später auch phönizische und hellenische Kolonien bei sich aufnahm. Es wurde das Modell eines jetzt in Paris befindlichen, mit etruskischen Zahlwörtern beschriebenen Würfels vorgelegt, von dem die Widerlegung Corssen's ausgegangen ist. Herr Curtius legte Amphorenhenkel aus Knidos vor, die zwischen den Schlacken der Laurionbergwerke gefunden sind und den Fortgang derselben in den letzten Jahrhunderten v. Chr. bezeugen, andererseits auch den Fortbestand aristokratischer Einrichtungen in Knidos, den Gebrauch von Familienwappen und die Beibehaltung alterthümlicher Schriftweise. Auf einem Blatte, auf dem das alte Athen in die Kaupert'sche Karte eingetragen war, zeigte Herr Curtius, wie viel durch die genaue Aufnahme des Terrains für die Topographie gewonnen sei und zeigte dies namentlich in Betreff der Straßen, Thore und Mauerzüge. Herr Mommsen sprach über die Arbeiten und Ausgrabungen Lanciani's auf dem kapitolinischen Hügel in Rom, wobei Reste des Jupitertempels von gewaltigen Dimensionen gefunden sind, und wonach die zwischen den Italienern und Deutschen streitige Frage über die Lage des Jupitertempels zu Gunsten der Deutschen endgültig entschieden wird. Der Tempel stand im Westen. — Aufgenommen zu neuen Mitgliedern wurden die Herren Justizrath Müller und Premier-Lieutenant von Alten.

Vom Kunstmarkt.

Pariser Kunstauktionen. Bei dem Verkauf der Sammlungen Schneider und Scharf ist das Resultat in mancher Beziehung hinter den Erwartungen zurückgeblieben, wenn auch einzelne Bilder einen ziemlich hohen Preis erreichten. Mehrere tonangebende Pariser Zeitungen republikanischer Färbung benutzten die Gelegenheit, um ihren Groll gegen den ehemaligen Günstling des Kaiserreichs und napoleonischen Minister an dessen Nachlaß auszulassen und die Galerie Schneider als ein größtentheils aus gefälschten Bildern bestehende Sammlung zu brandmarken. Wenn auch nicht abgeleugnet werden kann, daß nicht Alles so echt war, wie es der Katalog hingestellt, so sind doch viele Bemängelungen von gegnerischer Seite ohne thatsächlichen Grund gewesen, haben aber allerdings den Erfolg gehabt, daß einzelne Stücke zu verhältnißmäßig niedrigen Preisen losgeschlagen wurden. Die höchsten Preise erzielten ein Interieur von P. de Hooch, für 135,000 Fr. von dem Berliner Museum erworben, „Der verlorene Sohn" von Teniers, angekauft vom Fürsten Demidoff für 130,000 Fr.; die berühmte „Wassermühle" von Hobbema kam für 100,000 Fr. an das Museum zu Antwerpen, das „Innere eines Holländischen Wirthshauses" von A. v. Ostade an Lord Dudley für 103,000 Fr. Ferner wurden bezahlt: Rubens' „Heil. Familie" mit 72,000 Fr., Mieris „Eine Frau bei der Toilette" mit 10,100 Fr., eine Landschaft mit Thieren von Berchem mit 8,800 Fr., eine „Schafheerde" von Cuyp (Städel'sches Institut) mit 8,600 Fr., „Wintervergnügen" von A. v. d. Neer mit 15,000 Fr., „Morgen" und „Abend" von Hondekoeter zusammen mit 35,000 Fr., A. v. d. Velde „Mercur und Argus" mit 30,500 Fr., Teniers „Familie des Malers" mit 60,000 Fr., ein Viehstück von P. Potter mit 28,500 Fr. (Herzog von Narbonne), eine italienische Landschaft von Jan Both mit 45,000 Fr., ein Interieur von Metsu mit 10,500 Fr., J. v. Ostade „Strand von Scheveningen" mit 18,000 Fr., zwei Bilder von Lambert-Lombard eine „Vision" und „Durchgang durch's rothe Meer" mit 25,000 Fr., zwei Stücke von Mabuse „Johannes der Täufer" und der „H. Petrus" mit 36,500 Fr., ein Stillleben von Wynants mit 37,000 Fr., eine „Rast im Felde" von Wouverman mit 15,700 Fr., Greuze „Mädchenkopf" mit 53,000 Fr., Rembrandt „Portrait des Pastor Ellison" mit 65,000 Fr. u. „Portrait der Frau Ellison" mit 50,000 Fr., eine Conception von Murillo mit 22,000 Fr. Die Versteigerung der Gemälde lieferte einen Gesammtertrag von 1,271,400 Fr., die der Handzeichnungen 31,850 Fr., insgesammt 1,303,250 Fr. — Die kleine Scharf'sche Sammlung ergab insgesammt nur 85,800 Fr. Hervorragende Preise erzielten von den alten Meistern nur Codde „die Tänzer" 20,000 Fr., A. Cuyp „Kühe am Wasser" 4300 Fr., eine Waldlandschaft von J. Ruysdael 8,400 Fr., eine biblische Scene von J. Steen 13,000 Fr. Unter den modernen Bildern erwähnen wir: „Die Tränke" von Gerome 12,000 Fr., eine Jagd von Gierymski 5,500 Fr., „Ungarische Zigeuner" von Pettenkofen 5,360 Fr., „Ein ungarisches Dorf" von demselben 3,550 Fr.; eine Zeichnung von Decamps, einen Bettler darstellend, erzielte 1,930 Fr.

Inserate.

EINLADUNG

zur

Theilnahme an der allgemeinen Schweizerischen Kunstausstellung

im Jahre 1876.

Dieselbe wird unter den zum Turnus gehörenden Städten abgehalten, wie folgt:

Genf	vom 2. April	bis 30. April;
Luzern . . .	„ 10. Mai	„ 28. Mai;
Freiburg . . .	„ 6. Juni	„ 25. Juni;
Lausanne . . .	„ 5. Juli	„ 23. Juli;
Bern	„ 3. August	„ 27. August;
Aarau	„ 5. September	„ 21. September;

Die Einsendungen sind bis **spätestens den 20. März** *an das Comité der schweizerischen Kunst-Ausstellung in Genf* zu machen.

Vom Auslande her muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeclarationen, das Verlangen eines Freipasses für zollfreien Eintritt in die Schweiz deutlich angegeben sein. **Bei Nichterfüllung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und Ausfuhrzoll selbst zu bezahlen.**

Alle Künstler des In- und Auslandes sind eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden Arbeiten einzusenden.

Zürich, im Januar 1876.

Namens des allgemeinen schweizerischen Kunstvereins:

Das Geschäfts-Comité.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige **Kunst-Ausstellung** wird **Sonntag den 25. Juni c.** im **großen Saale der städtischen Tonhalle** eröffnet und dauert bis einschließlich **den 9. Juli c.**

Die auszustellenden Kunstwerke sind spätestens **am 18. Juni c.** schriftlich bei dem Geschäftsführer des Vereins, Herrn A. Bender, Königsplatz 3, oder in der in dem Lokale der Künstler-Gesellschaft „Malkasten" aufliegenden Liste unter Angabe des Preises anzumelden und längstens am **19. Juni c.** im Ausstellungslokale abzuliefern. Später eingehende, sowie solche Kunstwerke, welche während der der Ausstellung vorhergehenden **vier Wochen** hier bereits öffentlich ausgestellt waren, werden zur Ausstellung des Vereins nicht zugelassen.

Nach § 4 seiner Statuten hat der Verein die zur Verloosung unter die Mitglieder anzukaufenden Kunstwerke in der Regel aus den zur Ausstellung eingesandten Werken zu wählen. Die Erreichung des Zweckes des Vereines, die Kunst zu fördern und zur möglichsten Verbreitung des Interesses und des Verständnisses für dieselbe beizutragen, ist daher wesentlich mit bedingt durch den Kunstwerth der ausgestellten Werke. Um so dringender richten wir, indem wir bemerken, daß zum Ankaufe von Kunstwerken auf der bevorstehenden Ausstellung event. ca. 47,000 Mark verwandt werden können, an alle diejenigen Herren Künstler, welche den Verein in seinem Streben nach dem angegebenen Ziele zu unterstützen geneigt sind, die Bitte, durch Beschickung unserer Ausstellung zur Förderung des Vereinszweckes mitwirken zu wollen.

Der Verwaltungsrath.

Düsseldorf, 22. April 1876.

A. A
Wettendorff.

Neue Kataloge von J. M. Heberle.

1) Katalog der hinterlassenen **Kupferstich-Sammlung** des Herrn **Bischof Wedekin in Hildesheim** etc. I. Abtheilung. **vorzügliche neuere grössere Blätter zum Einrahmen, ältere Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Zeichnungen** etc. 1732 Nummern. Versteigerung am **18. Mai** und folgende Tage.

2) **Abtheilung** O des 74er Lager-Kataloges enthaltend: **historische und politische Curiositäten, die komische Literatur, Satiren, Carricaturen, Carneval, Theater** etc. in Druckschriften, fliegenden Blättern, Bildern, Autographen und Monumenten. 3390 Nummern.

3) **Katalog** der **Gemälde-Sammlungen** der **Herren Rittergutsbesitzer Salo von Hirsch in Würzburg, Rentier Heinr. Sturm** etc. **350 werthvolle Gemälde alter und neuerer Meister.** Versteigerung am **29. und 30. Mai.**

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Verkauf des Museums Minutoli.

Der Verkauf erfolgt abtheilungsweise wie auch im Einzelnen aus freier Hand und zwar vom 26.—29. Mai, Vorm. von 9 12 und Nachm. von 3 6 Uhr, **im Kgl. Schlosse zu Liegnitz nach dem Verkaufs-Nummerverzeichnisse für die No.** 5249 5374 Gemälde, 2660 2666c Gobelins, 5061 5076 u. 5089 Sculpturen, 187a -564 Ceramik, 5169—5975 Phelloplastik, **3064—3098 Passigwerke, 2683—2924 Möbel; demnächst am 30. u. 31.** Mai, von 3—6 Uhr Nachm., im Schlosse Friedersdorf bei **Bahnstation Greiffenberg i. Schl. für sämmtliche übrige No.** des Nummerverzeichnisses. Dieses **letztere ist gratis, ausführliche Kataloge für** kunstgewerbliche Vorbilder No. 1 3606 sind zum Preise von 1 Mark, für Werke der Kunst von No. 3607 6053 zu den Preisen von 75 und für die Glassammlung von 40 Pfennigen beim Vorstande des Museums (jetzt zu Friedersdorf) zu beziehen. Ebendaselbst Näheres auf schriftliche Anfragen.

In der **H. Manz'schen Hofkunsthandlung in München** erschien soeben und kann durch alle Kunst- u. Buchhandlungen bezogen werden:

Heinrich Aldegrever

1502—1555

Ornamente.

Facsimiles in gleicher Grösse der im kgl. Kupferstich-Cabinet München vorhandenen Originalstiche.

Zusammengestellt auf 25 Tafeln nach den Nummern von Bartsch. Herausgegeben in unveränderlichem photographischen Druck von **J. B. Obernetter** in München.

4°. In Mappe. Mark 32.

Kunstgewerbeschulen, Gewerbemuseen etc. machen wir auf dieses vorzügliche Werk besonders aufmerksam.

Für ein größeres **Kunstgeschäft,** verbunden mit Luxus-Papier-Artikeln **und Galanterie-Waaren wird ein** intelligenter, junger Mann bis 30 Jahre gesucht, welcher der engl. u. franz. Sprache und Schrift durchaus mächtig, sowie mit der Branche vertraut ist. – Da der zu übergebende Posten auf Vertrauen beruht, wäre eine Caution oder eine andere sichere Garantie von Seiten der Reflectirenden nöthig. Nur mit **vorzüglichsten** Referenzen versehene und obigen Bedingungen entsprechende Offerten, begleitet mit Photographie werden berücksichtigt und erbeten durch **Rudolf Mosse** in **Hamburg** unter **Z. 529.**

Für die **Schnaase-Büste** gingen ferner ein von Herrn Consist.-Rath Lohmann 20 M., Frau Geh.-Räthin von Uechtritz in Görlitz 20 M.

Summe . . . . 40 M. — Pf.
Summe der bisher.
Quittungen . . 3953 „ 20 „
Gesammtsumme . 3993 M. 20 Pf.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

19. Mai

Nr. 32.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Söllschlößchen in Tirol.

Innsbruck, Anfang Mai 1876.

r Im Dorfe Aufhofen unweit Bruneck befindet sich das sogenannte Söllschlößchen, einer der zahlreichen adeligen Ansitze, wie sie nach dem Aufgeben der festungsartigen Burgen vom Ende des sechzehnten bis Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in den schönsten Gegenden des Landes gebaut wurden oder aus der Umwandlung älterer Gebäude hervorgingen. Besonders reich an solchen „Schlößeln" ist die Gegend von Eppan, das Mittelgebirge südwestlich von Bozen, wo Kaufleute und Adel mit einander wetteiferten. Hier läßt sich das Einströmen der Spätrenaissance aus dem Süden beobachten; diese Gegend, welche noch von keinem Kunstforscher berührt wurde, verdiente gar wohl Aufnahmen und Studien durch einen gewiegten Architekten.

Doch kehren wir zum Söllschlößchen zurück, über welches ich Herrn Professor Ig. Zingerle, diesem emsigen Forscher auf allen Gebieten tirolischer Alterthümer, eine Reihe von Notizen verdanke, sowie auch die Mittheilung etlicher Photographien von Kunstobjekten, welche sich dort befinden und die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes verdienen. Das Schlößchen, ein Lehen der Fürstbischöfe von Brixen, gelangte wahrscheinlich in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an die Familie von Söll; auf Sigmund von Söll dürfte die Ausstattung im Renaissancestile zurückzuführen sein. Der kleine Saal, der sich ganz im ursprünglichen Zustande befindet, zeichnet sich besonders durch reichen Schmuck aus. Ein Glasfenster zeigt noch das Söll'sche Wappen; die Wände sind mit dem in Tirol für solche Zwecke so beliebten Zirbelholz, welches dem Wurmfraße nicht unterliegt, ausgetäfelt, die Decke ruht auf Konsolen und trägt das fürstbischöfliche Wappen und in den Kassetten allerlei vergoldete Embleme: die Symbole der vier Evangelisten, die Zeichen des Thierkreises, Sonne, Mond und Sterne und dergleichen mehr. Besonders ausgezeichnet sind die Umrahmungen der zwei Thüren. Bei der einen ist das Gebälk zu beiden Seiten von wohlgegliederten korinthischen Säulen getragen, welche an der oberen Hälfte kanellirt, an der unteren ebenso wie das Piedestal mit reichen Ornamenten verziert sind. Bei der andern sehen wir statt der Säulenschäfte bärtige Männer, die nach unten in schuppige Hermen auslaufen, unmittelbar über dem Kopf jedoch die Voluten des ionischen Kapitäles tragen. Im Fries der ersteren Thür sehen wir die Jahreszahl 1609; die schönen Aufsätze zeigen in architektonischer Fassung das Söll'sche Wappen. Den Meister dieser schönen Holzarbeiten vermag Herr Zingerle nicht urkundlich nachzuweisen; nach seiner Vermuthung dürfte es wol der Tischler von Bruneck sein, welcher das Getäfel und die Einfassungen in dem berühmten Schlosse Velthurns verfertigte.

Große Beachtung verdient ein mächtiger Majolikaofen in der Ecke des Saales. Die Dimensionen lassen sich nach der Photographie nicht angeben. Die Grundflächen der Kacheln sind weiß glasirt, die aufgetragenen Zierrathen und Figuren sind blau. Die Stelle der Füße vertreten fünf sitzende Löwen, auf denen der wuchtige Untersatz mit einer gekehlten Basis ruht. Er schließt oben mit einem Gesims, beide fein ornamentirt. An die Kanten des Unter- und Obersatzes legen sich breite Bänder mit zierlichen blauen Ranken. Die beiden

Vorderflächen — der Ofen ist fünfkantig — des Untersatzes bestehen aus je zwei Kacheln, eine über der andern, die Seitenflächen aus je einer, je zwei übereinander; in derselben Flucht aber, von der Seitenfläche durch Streifen getrennt, liegen noch zwei Kacheln übereinander, welche die Heizröhre decken. Diese Kacheln sind stilgemäß mit mythologisch-allegorischen Figuren bedeckt; wir erkennen nackte Frauengestalten: eine steht auf einer Kugel und hält das schwellende Segel, die andere sitzt mit Aehren in der Hand; eine Sirene spielt die Harfe und Aehnliches mehr. Bei dem schmäleren und kürzeren, ähnlich gebauten, jedoch weil er nach hinten ganz frei steht, sechseckigen Aufsatz liegen je drei Kacheln übereinander. Auf diesen Kacheln prangen die Wappen von 24 tirolischen Adelsgeschlechtern. Das Gesims zeigt zierlich verschlungene Blattornamente. Auf den Ecken stehen Vasen; zwischen diesen, umrankt von Schnörkeln, das Söll'sche Wappen. Die Aufsätze tragen die Jahreszahlen 1612 und 1613.

Das Söllschlößl ist in den Besitz eines Wiener Privatmannes übergegangen; so dürfen wir hoffen, daß Ofen und Thürfassung dem Lande erhalten bleiben.

Im Stil der Renaissance sind nach Zingerle's gefälliger Mittheilung auch zwei Zimmer auf dem Ansitz Lufen bei Klausen getäfelt, ebenso befindet sich dort ein Kasten mit einem schön geschnitzten Aufsatze.

Die Berliner Nationalgalerie.

III.

Die Füllungen der Eingangsthür, durch welche man in die Säle des zweiten Geschosses gelangt, sind mit hübschen Intarsien dekorirt, zu denen Strack die Zeichnungen entworfen hat. Um wenigstens Einiges an dem neuen Kunsttempel loben zu können, hat man diese Intarsien gepriesen, ohne dabei der viel bedeutenderen Leistungen zu gedenken, welche die Innendekoration einiger Berliner Privatbauten in dieser Richtung aufzuweisen hat.

Dem Quersaal des Erdgeschosses entspricht im Obergeschoß ein Kuppelsaal, dessen Kuppel von acht Säulen getragen wird. Aus ihm gelangt man in den ersten großen Corneliussaal, und aus diesem in den zweiten Corneliussaal, welcher durch eine halbkreisförmige Nische abgeschlossen ist, hinter welchem die fünf Fächerkabinete der Apsis liegen. Zu beiden Seiten des Kuppelsaales befindet sich ein quadratisches Bilderzimmer, zu beiden Seiten des in der Querachse des Gebäudes liegenden ersten Corneliussaales ein schmaler Korridor und zu beiden Seiten des zweiten Corneliussaales zwei lange Bildersäle. Wenn man den Grundriß des zweiten Geschosses mit dem des ersten vergleicht, so glaubt man die Bestandtheile zweier durchaus verschiedener Gebäude vor sich zu haben. Legt man die Längenachse durch das zweite Geschoß, so trifft sie im ersten Geschoß auf die dicke Mauer, welche die Räume desselben in zwei Partien theilt. Der Grundriß verstößt auf das Gröblichste gegen die einfachsten Regeln der praktischen Baukunst. Wir ersparen uns eine weitere Kritik dieser kaum glaublichen Leistung, weil sie überhaupt nicht mehr in den Bereich einer ernsthaften Kritik gehört. Die Anlage des Grundrisses ist ohne Zweifel das Verkehrteste, was die neue Nationalgalerie unter ihren vielen Verkehrtheiten aufzuweisen hat.

Der Kuppelsaal wird von acht Säulenmonolithen aus grünem belgischem Marmor getragen, deren Basen aus einem Blätterkelche von vergoldetem Zinkguß herauswachsen. Die Verquickung des Unedlen mit dem Edlen, des Falschen mit dem Wahren ist so recht charakteristisch für den Geist, der in dem Bau der Nationalgalerie gewaltet hat. Die Säulen stehen auf hohen Sockeln aus schwarzem belgischem Marmor. Sie flankiren vier Thüren und vier Nischen, deren Wandflächen roth sind. Der halbkugelförmige Abschluß dieser Nischen ist muschelförmig gestaltet und leicht gefärbt. Vier Götterköpfe bilden den oberen Schmuck der Kappen. Zwei dieser Nischen sind noch leer, während in den beiden anderen die lebensgroßen von Plockhorst gemalten Porträts des Kaisers und der Kaiserin in ganzer Figur stehen. Ueber den Thüren zur Rechten und Linken befinden sich zwei niedliche Stuckreliefs von Hartzer, welche die Studien des Bildhauers und des Malers darstellen. Abgesehen davon, daß das Motiv, die Künste durch Kinder und Genien betreiben zu lassen, schon recht abgenutzt ist, entsteht noch die Frage, ob gerade die Nationalgalerie der Ort für solche Tändeleien ist. Die jungen Schüler Bendemann's, welche sich fast in allen Sälen und Korridoren versucht haben, scheinen an diesen Atelierscherzen eine ganz besondere Freude gehabt zu haben. In den Gewölbekappen des einen dieser Korridore treiben Amoretten ihre Kinderspiele, über den Thüren geräth auf der einen Seite Kunst und Kritik — durch Kinder dargestellt — aneinander, während auf der anderen Seite Minerva den Streit zwischen Architektur und Malerei schlichtet, die wiederum durch Kinder dargestellt worden sind. Doch wird man sich über diese Geschmacksrichtung wie über so manches andere wieder mit dem Dichterworte trösten müssen: Hoher Sinn liegt oft im kind'schen Spiel!

Auf den Kapitälen der acht Säulen stehen wunderlich geformte Postamente, welche in ihrem Aufbau etwas an die indischen Pagoden erinnern. Auf diesen Postamenten sitzen acht Musen, leicht gefärbte Stuckfiguren von Calandrelli und Brodwolf, denen man weder etwas Gutes noch etwas Schlechtes nachsagen kann. Sie sind eben recht gleichgiltige Leistungen, welche durch ihre flaue Färbung natürlich nicht gehoben werden können.

Mit hellgrün, hellgrau, hellrosa, hellbraun, hellchokoladenfarbig ist nichts Vernünftiges anzufangen.

Zu dieser trostlosen „polychromischen" Behandlung bildet der übrige malerische Schmuck der Kuppel, welcher von A. v. Heyden herrührt, den denkbar schroffsten Gegensatz. Ich will sogleich hinzusetzen, daß die Malereien v. Heyden's alle übrigen künstlerischen Leistungen in der Nationalgalerie weitaus in den Schatten stellen, und daß sie — für sich betrachtet — als sehr hervorragende Schöpfungen der monumentalen Malerei überhaupt zu bezeichnen sind. Die Bogenfelder über den Thüren symbolisiren zwar auch die vier Künste, aber in realen, geschichtlichen Vorgängen, klar und faßlich, ohne allegorische Tüftelei. Das Bogenfeld über der Eingangsthür ist der Baukunst gewidmet: Kaiser Heinrich II. legt unter religiösen Ceremonien den Grundstein zum Dome von Bamberg. Ueber der Thür zur Linken des Eintretenden malt Dürer das Porträt des Kaisers Maximilian. Hinter dem Stuhle des Kaisers steht ein Page, dem auf der anderen Seite des Kaisers lustiger Rath, Kunz v. d. Rosen, entspricht. Ueber der Thür zu den Corneliussälen ist der Sängerkrieg auf der Wartburg dargestellt. Heinrich von Ofterdingen singt zur Harfe vor dem Throne, auf welchem Landgraf Hermann und seine Gemahlin sitzen. Ihm gegenüber sieht man die Preisrichter Klingsor und Wolfram von Eschenbach. Im vierten Bogenfelde endlich treffen wir den Meister Adam Kraft in seiner Werkstatt. Er zeigt zwei Angehörigen des Hauses Röbut das im Auftrage dieser Familie begonnene Grabmal. Die Figuren heben sich, in zwei Drittel Lebensgröße, von schwarzem Grunde ab.

Innerhalb des Kuppelgewölbes zieht sich in lebensgroßen farbigen Figuren auf Goldgrund ein Fries hin, welcher den „Reigen des Thierkreises" darstellt. Selten hat Jemand trockene, allegorische Symbole so durchgeistigt und zugleich mit so blühendem, realem Leben erfüllt wie A. v. Heyden. Eine reizvolle, poetische Erfindung hat die zwölf Zeichen des Thierkreises zu einem phantastischen Reigen vereinigt, welcher den Kreislauf des Jahres durch einen bunten, fröhlichen Festzug versinnlicht. Wir geben den Inhalt dieser geistvollen Komposition nach den Angaben des Katalogs. Im Schmuck des winterlichen Fichtenkranzes und mit dem Lotos als Symbol des Universums in der Hand, eröffnet eine verschleierte weibliche Gestalt, das Neujahr, den Zug. Sie birgt die Gaben des kommenden Jahres in ihrer Hülle, welche sich leicht zu lüften beginnt, während Hoffnung und Wunsch, als Engelkinder gebildet, sich halbversteckt an sie schmiegen und ein jugendlicher Genius, Lenzesahnung, mit der Leier voransfliegt. Hirten und Dudelsackpfeifer, die Begleiter der Jahreswende im Süden, bringen den Widder, das Sternbild des Januar. Umtanzt von Faschingsgeistern mit Schellenkappe und Maske und im Geleit eines Knaben, der das Heerdfeuer des Hauses trägt, folgt das germanische Sinnbild der Sonne, der Stier (Februar), von einer Bacchantin und einem jugendlichen Priester gefesselt. Als Herolde des März ziehen die Zwillinge Kastor und Pollux auf weißen Rossen vorüber, deren Wechselleben in Ober- und Unterwelt die Tag- und Nachtgleiche versinnlicht. Als Genossen der reisigen Jünglinge treten drei Krieger auf, Ritter mit Helm und Krebs (dem altdeutschen Ausdruck für Brustharnisch), welche den Monat April andeuten, hinter der Siegesgöttin herjagend, die auf dem Wagen der in den Farben der neuerblühten Erde prangenden Kybele von Löwen, dem Sternbild des Mai, gezogen dahinfährt. Der Juni, der Monat der vollen Sommerpracht, steht unter dem Sternbilde der Jungfrau, die, als rosenbekränzte Psyche mit dem räthselhaften Gefäß in der Hand von Liebesgöttern umgaukelt, dahinschwebt; vor ihr die Matrone Justitia mit der Waage, dem Symbol des Juli, in Händen, von zwei Liktoren als Herolden der Gerechtigkeit geleitet, während seitwärts ein Knabe mit einer Sichel die beginnende Erntezeit andeutet. Die sengende Hitze des August mit ihren quälenden Folgen ist durch einen Skorpion symbolisirt, welcher, vom Sonnenhelden Georg auf weißem Wolkenrosse verfolgt, der Naturschönheit, einem Weibe auf dem Rücken eines Kentauren, nachstellt. Dieser, als Schütz zugleich das Symbol des September, jagt mit dem Sohne des Südens den Steinbock, das Zeichen des Oktobers, des weinspendenden Monats, welcher das von Genien herbeigeschleppte Obst und die Trauben reift. An ihrem Safte labt sich eine mit Becher und Thyrsosstab einhertanzende Bacchantin. Auf dem Rücken des Wassermannes (November) sitzt ein nacktes Weib, die entlaubte Natur darstellend, und greift nach den Perlen, dem Symbol der Regentropfen, während ein Meerweib abseits mit seinem Säugling spielt. Der December wird durch das Thierbild der Fische bezeichnet. Ein Delphin trägt den Sänger Arion; ihm folgt der Weihnachtsgenius mit dem Christbaum. — A. v. Heyden hat in Berliner Wachsfarbe gemalt. Er hat mit Energie an seinen koloristischen Prinzipien festgehalten, während die anderen an der Nationalgalerie beschäftigt gewesenen Maler sich den farbenfeindlichen Tendenzen des leitenden Architekten untergeordnet haben.

Aus diesem Kuppelsaal gelangt man in den ersten der zur Aufbewahrung der Cornelius'schen Kartons bestimmten Säle. Beide Säle sind durch Zenithlicht erhellt. So sehr man das Oberlicht — und mit Recht — bei Gemäldekabineten perhorrescirt, so wird man schwerlich zur Beleuchtung riesiger Kartons seitliches Licht verwerthen können. Selbstverständlich erhöht das kalte, gleichgiltige Oberlicht den trüben Eindruck, den

farblose Kartons immer machen werden. Es war aber Sache des Dekorateurs, resp. des leitenden Architekten, diesen Eindruck durch eine kräftige, warme Färbung der Wände zu paralysiren. Das hat Herr Strack jedoch versäumt. Er hat die Wände der Corneliussäle mit hellgrauen Tapeten dekorirt. Man stelle sich vor: grauschwarze Zeichnungen auf im Laufe der Zeiten grau gewordenem Papier an grauen Wänden angebracht! Der Direktor der Nationalgalerie, Herr Dr. Jordan, hat es, entgegen den Intentionen des Architekten, der ganz schmale Goldleisten wünschte, durchgesetzt, daß die Kartons von ihrem grauen Hintergrunde wenigstens durch einen verhältnißmäßig breiten Rahmen isolirt worden sind.

Wenn man die Paneele dieses Corneliussaales betrachtet, gewinnt der Gedanke, der Architekt sei sich bisweilen über die Bestimmung der einzelnen Räumlichkeiten gar nicht klar gewesen, neue Nahrung. Er hat z. B. offenbar nicht gewußt, wie hoch eigentlich die Corneliuskartons sind. Als man zwei derselben placiren wollte, ergab es sich, daß die Paneele zu hoch waren und in Folge dessen, wollte man nicht die Kartons um Einiges kürzen, zerschnitten werden mußten. Ein Pendant dazu bietet der links von diesem Corneliussaal gelegene Korridor. Da hat man in die graue Wand einen schmalen Reliefstreifen eingelassen (das Originalmodell zu Schievelbein's Fries „Die Zerstörung Pompeji's" im Hofe des Neuen Museums), welcher die Wand quer durch in zwei ungleiche Hälften schneidet. Es ist nun dem Direktor freigestellt, entweder diesen Korridor völlig unbenutzt zu lassen oder — horribile dictu! — ober- und unterhalb dieses weißen Streifens Oelgemälde aufzuhängen.

Die Klagen, welche seit längerer Zeit über die mangelhafte Konservirung der Cornelius'schen Kartons und ihren drohenden Untergang in die Oeffentlichkeit gedrungen sind, haben sich nur zu sehr bestätigt. Die Direktion der Nationalgalerie hat die Kartons in einem geradezu bejammernswerthen Zustande erhalten. Nur der großen Sorgfalt, welche die Direktion auf ihre Herstellung verwendete, ist es zu danken, daß sich die erheblichsten Beschädigungen der meisten Kartons dem oberflächlichen Beschauer entziehen. Löcher mußten zugeflickt, Ecken eingesetzt werden, ganz abgesehen von den Unbilden, welche die Kohlenzeichnungen selbst erlitten haben. Einer der Kartons zu den Fresken der Ludwigskirche — das Weltgericht — ist vollständig ruinirt. Man hat zwar die Absicht, ihn während des Sommers noch einer gründlichen Reinigung zu unterziehen. Angesichts seines Zustandes bleibt das Resultat indessen fraglich.

Ueber die Dekoration der Corneliussäle und über den Katalog wird ein vierter und letzter Artikel folgen.

Adolf Rosenberg.

Nekrologe.

Ludwig Lohde. Wenn zukünftig die Geschichte der Baukunst und des Kunstgewerbes unseres Jahrhunderts geschrieben wird, so wird Ludwig Lohde den besten Streitern unserer Zeit für die Ideale der Kunst zur Seite gestellt werden müssen. — Mögen diese Zeilen, die ich dem am 25. Sept. 1875 verschiedenen hochverehrten Lehrer widme, als Baustein zu jenem Werke verwerthet werden!

Ludwig Lohde war am 11. April 1806 in Berlin geboren. Er besuchte das Werder'sche Gymnasium und ließ sich nach absolvirtem Abiturienten-Examen bei der juristischen Fakultät der Berliner Universität immatrikuliren. Die Jurisprudenz vermochte indessen seinen von der klassischen Kunst erfüllten und für dieselbe begeisterten Sinn nicht zu befriedigen. Schon nach einem halben Jahre erklärte er seinen Großeltern, die ihn erzogen hatten, daß er sich außer Stande fühle, sein Studium fortzusetzen, da es allen seinen Neigungen widerspräche. Die Malerei galt als Brodfach für zu unsicher, und somit einigte man sich, daß er sich der Architektur widmen durfte.

Mit Schinkel und Beuth durchlebte er in jugendlicher Begeisterung für den Hellenismus die glanzvollste Bauepoche Berlins. In freundschaftlichem Verkehr mit Professor Karl Bötticher wurde er dessen Mitarbeiter an dem großen und einflußreichen Werke: „Die Tektonik der Hellenen". Seine milde Natur trat freilich weniger in großen selbständigen Werken, als in dem persönlichen Verkehr mit seinen zahlreichen Schülern, für die unermüdlich verfochtene Lehre ein, daß das Organische der Grundgedanke der griechischen Formensprache sei. Nicht wie Bötticher diese Konsequenzen in einer mathematisch-abgezirkelten Lehre ziehend, wußte er vor Allem die Liebe der Schüler für das Studium der griechischen Vorbilder zu wecken. Ungefähr in das Jahr 1835 müssen die Lithographien der Schinkel'schen Möbelkompositionen fallen, welche im Verlag von Duncker und Humblot erschienen. Es enthalten diese schönen, farbigen Blätter die hervorragendste und gelungenste Arbeit der künstlerischen Hand Lohde's. Im Jahre 1840 zur Redaktion der Förster'schen Bauzeitung nach Wien berufen, verfocht Lohde mit voller Ueberzeugung in derselben die Anschauungen und Entdeckungen seines Freundes Bötticher, dessen hohe Ziele er auch zu den seinigen machte. Lohde's kritisches Talent, seine feine Auffassung und Erkenntniß des Schönen befähigte ihn besonders zum Leiter eines fachwissenschaftlichen Blattes. Leider traten mit dem Besitzer desselben Differenzen ein, die es Lohde wünschenswerth erscheinen ließen, seine Stellung wieder aufzugeben. Eine von Bötticher ihm überkommene Aufforderung, sich unverzüglich bei Beuth um die vakante Zeichenlehrerstelle am Gewerbe-Institute zu melden, hatte den gewünschten Erfolg. Die Stelle wurde ihm erst provisorisch, nach abgelegter Staatsprüfung zum Landbaumeister definitiv übertragen.

Bald darauf gründete er einen eigenen Hausstand und blieb seitdem in Berlin ansässig. Seine Lehrthätigkeit erweiterte sich immer mehr, da ein entschiedener Beruf und eine große Hingebung für die Sache dieselbe bald zu einer erfolgreichen machte. Lange Jahre war er Lehrer an der königl. Ingenieurschule, am Handwerkervereine und zuletzt noch an der Bauakademie, an welcher

er an der Seite seines Freundes Bötticher wirkte. Im Jahre 1853 zum Professor ernannt, machte er eine größere Studienreise über Wien nach Istrien und Oberitalien, von welcher die Publikation des Domes von Parenzo die Frucht war.

In weiteren Kreisen ist Lohde durch eine im Verein mit Kugler veranstaltete deutsche Ausgabe des Gailhabaud, durch seine bedeutend ergänzte Herausgabe des Architekturwerkes von Mauch (die griechischen und römischen Bauordnungen), welche er mit einem neuen Texte versah, bekannt geworden. Einige Jahre später erschien von ihm als Programm zum Winckelmannsfeste eine Abhandlung über die Skene der Alten, die bei den Architekten wie bei den Philologen große Anerkennung fand. Seit sechs Jahren gab Lohde ferner mit dem Professor M. Gropius das bekannte, in Lieferungen erscheinende Werk „Archiv der Ornamentik" heraus, zu welchem er den Text schrieb. Alle diese Werke sind von bleibendem Werthe.

Was Lohde als Mensch und Freund seinen Mitlebenden und zumeist seinen Schülern war, das wissen Alle zu schätzen, die je in sein treues Auge geblickt haben, in welchem kindliche Güte und wahre Herzensfreude am Wohlergehen Anderer stets zu finden waren. Er war sich immer gleich, und so sehr ihn oft die Sorgen für seine zahlreiche Familie von der Erreichung der sehnlichsten Wünsche entfernten, nie hörte man ihn klagen, sondern fand ihn stets bereit, Andern nach Kräften zu helfen. Wie oft fand ich bei meinen Besuchen (1859—1862), daß er den ärmsten Handwerkern in seiner Wohnung stundenlang sich widmete, um sie mit gutem Rath zu entlassen oder um denselben eine schwierige Konstruktion zu erklären. Er hatte damals unentgeltlich in dem Berliner Handwerkervereine in der Tonhalle einen Cyklus von Vorträgen übernommen und in feiner Weise die jungen strebenden Maurer und Tischler eingeladen, sich in besonderen Fällen Rath bei ihm zu holen. Ebenfalls erbarmte er sich uneigennützig der damals unter der Leitung von Van der Syp eingerichteten Musterzeichenschule, indem er wöchentlich zweimal über die griechischen Ornamentformen unentgeltliche Vorträge hielt. Damals lernte ich Lohde kennen und wie einen zweiten Vater verehren; denn als ich unbefriedigt von der geistlosen naturalistischen Moderichtung jener Schule als Autodidakt mich den alten Vorbildern zuwandte und die interessanten Stoffmuster von den Bildern des alten Museums kopirte, bestätigte er mir, daß dieser Weg der richtige sei und zog mich in seinen Kreis. Wer je in der Lage war, im Dunkeln aus Irrwegen sich retten zu müssen, wird gewiß mit mir empfinden, welchen Dank ich einem so liebevollen Führer schulde.

In seinem Familienkreise wurde ich mit seinem Sohne Max innig befreundet, dessen spätere ebenso geniale wie kurze künstlerische und schriftstellerische Laufbahn allen Lesern dieser Zeitschrift noch in bester Erinnerung sein wird. Als letzter Schüler von Peter von Cornelius verzeichnete er die inhaltreichen Gespräche, die er mit seinem Meister führte, und zwar in einer so frischen Weise, daß Viele (wie z. B. Theophil v. Hansen in Wien) den Schriftsteller in ihm über den Maler stellten. Lohde hatte nach dem 1863 erfolgten Tode seiner Gattin kaum ein zweites für ihn außerordentlich glückliches Eheband geknüpft, als er kurz darauf zwei blühende Kinder verlor, drei Jahre später aber auch den talentvollen Max beweinen mußte, der auf einer Reise nach Italien am 14. Sept. 1869 in Neapel dem hitzigen Fieber erlag. Furchtbar traf ihn dieser Schicksalsschlag. Sah er doch in diesem reich begabten Sohne, dessen erste Werke schon einen ungewöhnlichen Erfolg errangen, alle Hoffnungen und Wünsche, die er einst für sich selbst gehegt hatte, sich verwirklichen.

Aber das Schicksal hörte noch nicht auf, ihn zu prüfen. Von den zwei Söhnen, die ihm noch geblieben, hatte der jüngste kaum sein Doktorexamen bestanden, als er, im Begriff sich der Expedition des Dr. Güßfeldt nach Afrika als Botaniker anzuschließen, im Elternhaus von einem schweren Gelenkrheumatismus befallen wurde, der ihn gänzlich lähmte und an dessen Folgen er drei Wochen nach dem Tode des Vaters in Teplitz, wo er Heilung seiner Leiden gesucht, verschied. Dennoch war der Lebensabend des hart geprüften Mannes kein einsamer. Er hatte sich schon im Beginn des Jahres 1866 zum zweiten Male mit der bekannten Schriftstellerin Frau Clarissa Lohde vermählt. In allen seinen Briefen der letzten zehn Jahre schildert er sie als Geistesverwandte und schätzt sich glücklich, durch sie einen zweiten Lebensfrühling erhalten zu haben.

Fassen wir zum Schlusse die großen Verdienste Lohde's in wenigen Worten zusammen. Als vorwiegender Theoretiker erschloß er seiner Mitwelt die Grundlehren der griechischen Kunst, die unsere materialistische Zeitströmung vor der Ausartung in geistlose Spielereien bewahren sollen. Nur zu leicht vergißt ein jüngeres Geschlecht, geblendet von den Erfolgen vielbeschäftigter Baumeister, diese Wahrheiten, welche keineswegs die Freiheit des künstlerischen Schaffens beeinträchtigen, sondern nur die Willkür verbieten. Hat auch die moderne Kunstforschung die Hilfsmittel zum Studium der alten Vorbilder ganz bedeutend vermehrt, so müssen doch diejenigen Forschungen im Vordergrunde bleiben, welche das Verständniß des höchsten Kunstideales, der hellenischen Formensprache, bezwecken. Ludwig Lohde hat mit wahrer Hingebung dieser großen Aufgabe sein Leben gewidmet. Gesegnet sei daher sein Andenken!

Friedrich Fischbach.

B. **Otto Grashof**, Maler in Köln, starb daselbst am 23. April 1876. Er war in Prenzlau 1812 geboren und bezog 1826 die Kunstakademie in Düsseldorf, deren Schüler er bis 1838 blieb. In dieser Zeit malte er mehrere Bilder, deren Stoff poetischen Werken entnommen war, wie „Recha's Rettung" nach Lessing's „Nathan der Weise" (1834), Der Eid (1835), „Die Uebergabe des Schwertes" nach Stolberg's Gedicht „Sohn, hier hast Du meinen Speer" u. a. Ein längerer Aufenthalt in Rußland erweiterte wesentlich das Gebiet seiner Darstellungen und trug ihm auch als Porträt- und Pferdemaler lohnende und ehrenvolle Bestellungen ein. Später bereiste er noch Mexiko und die La Plata-Länder und ließ sich nach seiner Rückkehr nach Europa 1845 in Köln nieder. Auch hier entfaltete Grashof eine erfolgreiche Thätigkeit, die aber leider durch seine vor etwa funfzehn Jahren eingetretene Erblindung einen vorzeitigen, höchst beklagenswerthen Abschluß fand. Von seinen verschiedenartigen Gemälden sind noch hervorzuheben „Russische Bärenhetze im Walde bei Wladimir", — Die Schlacht bei Schumla (1848), — Der h. Wassily, genannt der Glaubenseiferer, vor der Ikonostase in Nowgorod, — Ein Porträt von Franz Liszt, — Russische Pilger, — Christus und die Samariterin am Brunnen (1846), — Eine Odaliske, — Till Eulenspiegel, — Der heilige Wilhelm (Eigenthum des deutschen Kaisers), — mehrere Scenen aus den Tscherkessenkriegen und dem Volksleben in Georgien, viele Hunde- und Pferdebilder, Porträts u. s. w.

Kunstvereine.

W **Kunstverein in Kassel.** Der vor Kurzem ausgegebene Bericht über die Wirksamkeit des Kasseler Kunstvereins in den Jahren 1874 und 1875 konstatirt zunächst die Thatsache, daß der Ernst der Zeit in geschäftlicher und finanzieller Beziehung den Verein weit weniger geschädigt hat, als dies nach den Erfahrungen so vieler anderer künstlerischer wie gewerblicher Unternehmungen zu befürchten war. Der Personalbestand im Ganzen hat sich nicht verringert; denn wenn auch die Zahl der Inhaber von Mitgliedskarten seit December 1873 von 539 auf 492 zurückgegangen ist, so stieg dagegen die der Aktionäre von 570 auf 621. Somit gestalteten sich auch die Einnahmen günstiger als früher, so daß zum Ankauf von Kunstwerken die nach dem seitherigen Maßstab ungewöhnlich hohe Summe von 8459 Mk. 20 Pf. verwendet werden konnte. Für diesen Betrag wurden 25 Gemälde 2c. angekauft, von welchen eins: „Römischer Bettelmönch“, von Prof. Ihlée in Kassel, der permanenten Ausstellung des Vereins einverleibt wurde, während die übrigen 24 die Gewinne bei der Verloosung für die Aktionäre bildeten. Außerdem wurden von Privaten Gemälde im Betrage von 2748 Mk. angekauft, so daß im Ganzen eine Summe von 11,207 Mk. 20 Pf. den ausstellenden Künstlern behändigt werden konnte. Der Bericht erkennt hierin ein erfreuliches Zeichen, daß der seit langer Zeit so ganz darniederliegende Kunstsinn der Stadt sich allmälig zu heben und zu beleben beginnt. Auch in den beiden verflossenen Jahren kam eine Reihe namhafter Werke zur Ausstellung. Der Bericht erinnert in dieser Beziehung an die Gemälde der National-Galerie — namentlich an Scholz' „Die Freiwilligen von 1813 vor König Friedrich Wilhelm III. in Breslau“, an Sell's „Begrüßung des Königs durch das 2. Garde-Infanterieregiment bei Königgrätz“, an Hiddemann's „Preußische Werber zur Zeit Friedrich's des Großen“, an R. Schmidt's „Wald und Berg“, an Salentin's „Wallfahrer an der Kapelle“ u. a., sowie an die reiche Auswahl von Gemälden, welche nach Schluß der großen Ausstellung in Dessau 1874 hier ausgestellt und von denen mehrere zur Verloosung angekauft wurden, endlich an Hünten's Meisterwerk „Reiterkampf bei Vionville“, welches durch die Güte des Besitzers, des Prinzen von Sayn-Wittgenstein, der Ausstellung überlassen wurde. Auch die letzte große Ausstellung, über welche schon früher ausführlicher in diesen Blättern berichtet wurde, war eine sehr befriedigende, und es konzentrirte sich bei dieser Gelegenheit das Interesse namentlich auf Lindenschmitt's großes Gemälde „Die Ermordung Wilhelm's von Oranien“ und auf die Kartons von Kaulbach „Peter Arbues“ und „König Jakob von Schottland eröffnet das Parlament in Edinburgh.“ Zur Verloosung wurden angekauft „Ankommende Fischer in Norwegen“ von Danz in Weimar, „Bazar in Kairo“ von Fiedler in Triest, „Mühle im Fichtenwald“ von Funk in Stuttgart, „Landschaft“ von Grebe in Kassel, „Im Schneesturm“ von Handwerk in Kassel, „Mühle im Oberhaslithal“ von Keßler in Düsseldorf, „Hübsche Aussicht“ von Majer in München, „Graziella“ von Petzel in Weimar, „Ertappt auf bösen Wegen“ von Plathner in Düsseldorf, „Regenstimmung“ von Rieger in Wien, „Winterlandschaft“ von Schröter in Dessau, „Transport französischer Kriegsgefangener“ von Sell in Düsseldorf, „Landschaft“ von Sommer in Altona, „Herzensfrage“ von Sperl in München, „Feuer“ von Stammel in Düsseldorf, „Gewitter auf der Haide“ von Steinicke in Düsseldorf, „Nach dem Zechen“ von Ulfers ebend., „Partie aus Sevilla“ von Eibner in München, „Studienkopf“ von Faust in Kassel, „Amor, Pfeile schmiedend“ von Hirt in München, „Die Rieseneiche im Wald des Langenbergs“ von Müller in Kassel, „König Wilhelm bei Gravelotte“ von Northen in Düsseldorf, „Mondschein am Mittelrhein“ von Peters in Stuttgart, „Edelfräulein“ (Statuette) von Wiese in Berlin.

□ Der **Kunst-Verein in München** brachte auch in diesem Jahre eine ansehnliche Reihe von Bildern zur Verloosung unter seine Mitglieder. Unter den angekauften Werken befinden sich Bilder von Lier, v. Hagn, Adamo, Hoff, Stademann, Baisch, Vollmar, v. Tießenhausen, Zimmermann, Aßmus, Rogge, Willroider, Hader, Kronberg, Neubert, Schönleber u. v. A. Der Ausschuß erntete in früheren Jahren für seine ebenso uneigennützigen als mühseligen Arbeiten wenig Dank, wobei besonders die Wahl für die Ankäufe in's Gewicht fiel, die unter den Mitgliedern gar manches Kopfschütteln hervorrief. Durch die im verflossenen Vereinsjahre zur Ausstellung gelangten besseren Arbeiten wurde dem Ausschuß jene Wahl wesentlich erleichtert, so daß auch strengere Beurtheiler sich mit den Ankäufen im Ganzen einverstanden erklären dürften. Der Kunst-Verein schließt gegenwärtig das zweiundfünfzigste Jahr seines Bestehens ab und ist somit einer der ältesten Deutschlands. Im Jahre 1824 in's Leben getreten, zählte er damals nur 275 Mitglieder. Demgemäß konnten sich die Ankäufe zur Verloosung auf nur zehn Gemälde erstrecken. Aus jenem Bäumchen ist im Laufe der Jahre ein stattlicher Baum geworden, dessen Zweige sich weit über die Grenzen Bayerns hinaus erstrecken. München kann auf seinen Kunst-Verein um so mehr stolz sein, als in Deutschland kein Verein existirt, der weder eine so bedeutende Anzahl von Oelgemälden und plastischen Werken, unter denen sich nicht selten Schöpfungen ersten Ranges befanden, in seine Räume aufgenommen, noch über einen so hohen Betrag für die alljährlich stattfindenden Ankäufe zur Verloosung unter seine Mitglieder zu verfügen im Stande ist. Ein stetes Wachsen der Mitgliederzahl läßt die Kräfte des Vereins in erhöhtem Maße zunehmen. Gegenwärtig zählt der Verein 1352 einheimische und auswärtige Mitglieder; ausgestellt wurden im vorigen Vereinsjahre 2333 Gegenstände, unter denen 144 Werke zur Verloosung für die Summe von 45,734 Gulden angekauft wurden. Wie erfolgreich der Verein bisher gewirkt, geht daraus hervor, daß er seit der Zeit seines Bestehens den Künstlern im Ganzen die Summe von 1,337,642 Gulden zugewandt hat.

Sammlungen und Ausstellungen.

E. v. H. **Die Aquarellsammlung von Jacob Holzinger in Augsburg.** Die Fülle von Kunstwerken auf der internationalen Kunstausstellung 1869 in München wirkte damals so überwältigend, daß es kaum bei vielfach wiederholten Besuchen möglich war, Alles sehen und würdigen zu können. Namentlich die minder gut placirten Abtheilungen, wie die des Grabstichels, des Holzschnittes und der Aquarelle 2c. gingen Vielen verloren, oder man langte vom Beschauen der fast endlosen Reihen von Oelgemälden und Statuen hier so ermüdet an, daß diese Werke meistens nicht die Aufmerksamkeit fanden, welche besonders 24 Aquarelle von seltener Meisterschaft verdienten, und die noch gesteigert worden wäre, hätte man durch Angabe des Besitzers im Kataloge erfahren können, daß diese Blätter zu einer Sammlung gehören. Wenn es bekannt ist, wie wenige Künstler — abgesehen von kolorirten Zeichnungen — die schwierige Technik der Aquarellmalerei in der Gewalt haben, und wie von solchen Künstlern leichter zehn Oelbilder als ein Aquarell zu erlangen sind, der weiß zu erwägen, daß eine Sammlung von solcher Bedeutung nicht allein durch materielle Opfer, sondern hauptsächlich durch persönliche Eigenschaften errungen werden kann. — J. Holzinger in Augsburg, der glückliche Besitzer der Sammlung, zu welcher die erwähnten Blätter, im Ganzen aber gegen hundert Nummern, fast alle ersten Ranges, gehören, hat jene Eigenschaften und das künstlerische Verständniß, womit er sich in Münchener Künstlerkreisen so beliebt und befreundet machte. Er ist auch ein sorgsamer Hüter seines Schatzes, der sicher zu den größten Merkwürdigkeiten Augsburgs zählt, und Holzinger ist immer mit der anerkennenswerthesten Gefälligkeit bereit, ihn denjenigen zu zeigen, die wahre Liebe und Begeisterung zum Schönen mitbringen. Von W. Lichtenheldt, den ein Kritiker witzig einen Helden in der Wiedergabe aller Lichteffekte nannte, besitzt die Sammlung achtzehn Blätter. Dieser liebenswürdige Künstler hat wohl das Höchste erreicht, was das Aquarell, wie kein anderes Genre der Malerei, durch den Zauber der Transparenz zu bieten vermag. Seine Mondscheinbilder von der Trausnitz bei Landshut, vom Chiemsee, „Die Schatzgräber“ sind Farbendichtungen voll märchenhafter Wirkung, wie sie kaum ein Anderer in dieser Zartheit wiederzugeben vermöchte. In seinen Bildern aus dem Dachauermoose wußte er diese öde Gegend in ihrer erhabenen Einsamkeit zu schildern, von der schärfsten Beleuchtung, mit bewunderungswerther Durchführung, bis zu jener poesievollen

Stimmung bei duftverlorner Ferne, „wo Erd' und Himmel zweifelnd wird gemeinsam!“ In seinen Titel und Widmungsblättern zeigt sich Lichtenheldt als ein Meister phantasiereicher Illustration. — E. Gerhardt, der gefeierte Architekturmaler, ist durch elf Bilder vertreten, die theils Venedig, theils Spanien entnommen sind: „Othello Palast“, „St. Isidor“ und „Taufkapelle in der Markuskirche“, „Antikollegium im Dogenpalast“, „Der zwei Schwestern saal der Alhambra“, „Die Taubenfütternde am Eingange zur alten Moschee“, „Inquisitionspalast in Cordova“, „Garten des Generalife in Granada“, „Orangenholz in Sevilla“, und „Capella Villaviciosa in Cordova“. Es genügt bei diesem geschätzten Künstler, der mit der minutiösesten Ausführung den malerischen Reiz so glücklich zu verbinden weiß, wenn versichert wird, daß diese Blätter zu seinen besten Schöpfungen gezählt werden dürfen. — Von Th. Horschelt sind drei Bilder, wahre Perlen, vorhanden: „Ein Vorposten grusischer Miliz bei Morgenbeleuchtung“, „Aus der arabischen Wüste“ und „Arabische Wegelagerer“, gekennzeichnet durch den knappen Stil, in welchem er die Farbenpracht des Orients und das ihn schon als Jüngling fesselnde Fremdartige so charakteristisch darzustellen verstand. Von E. Kirchner sind vier Blätter aufzuzählen: „Die Kogelmühle bei Oberaudorf“, „Ruinen zwischen Brixen und Botzen“, „Weinprobe im Schwatzer Klosterkeller“, „Eisenhammer in Tirol“; von Fr. Bamberger: „Landschaft bei Toledo“; von Fr. Adam: „Aus dem italienischen Feldzuge“; von Eug. Neureuther: „Der Wurmsee mit der Sage von der Fischerlisl“; von Fr. Seitz: „Lob des Bieres“; von Sim. Quaglio: „Kreuzgang des Servitenklosters in Rottenburg“; von L. Braun: „Einquartierung im Stalle“; von Jac. Grünewald: „Eine Bauernfamilie“; von F. Rothbart: „Kinder mit einer Katze spielend“; von Fr. Eibner: „Grabmäler der Familie Castel Barco in Verona“ und „Riva dei schiavoni zu Venedig“; von A. Doll: „Partie an der Paar“ und „Hochzeit in Mitterndorf“; von D. Langko: „Landschaft“; von R. Eberle: „Schafheerde“, „Schafe bei Gewitter“ und „Mädchen mit Schafen“ (das Mädchen ist das Porträt seines Töchterleins); von Herm. Dyk: „Partie an der Altmühl“; von Heinr. Marr: „Der Besenbinder in der Elam bei Salzburg“; von A. Walch: „Römischer Bettelknabe“ und „Badende Römerin“; von Jos. v. Kramer: „Portal der St. Ulrichskirche in Augsburg“ und „Fastendiner im Kloster Maulbronn“; von Wachsmann: „Straße in Hall bei Innsbruck“; von Heinrich: „Sacuntala nach Riedel in Rom“; von Aug. Mathieux: „Partie mit dem Hradschin in Prag“; von F. Maron: „Landschaft“, und Pierson: Kaffeehaus in Kairo“ 2c. 2c. Alle diese kostbaren Blätter, von so verschiedenen Künstlern, bilden eine Sammlung, zu welcher nicht leicht eine andere als ebenbürtig gefunden werden dürfte. Bezeichnend ist es, daß einige Künstler, die früher Beiträge lieferten, bei späterer Besichtigung der Kollektion, dieselben zurücknahmen, um sie entweder einer sorgfältigeren Behandlung zu unterziehen oder mit einer neuen noch besseren Gabe in dem richtigen Gefühle umzutauschen, daß man eben bei einer guten Gesellschaft nur mit dem Besten vertreten sein kann! Wahrhaft erfreulich ist es, wenn in unserer von Parteiwuth zerklüfteten und von materiellen Spekulationen überwucherten Zeit ein einfacher Privatmann sich einen Kranz unverwelklicher Blumen der Kunst zu flechten weiß, für welchen man nur wünschen kann, daß diese Aquarelle, die so verschieden an Gegenstand und Richtung sind, durch ihre Vortrefflichkeit aber zu einem Ganzen sich harmonisch vereinen, auch für die Zukunft immer ungetheilt ein Ganzes bleiben möchten!

Vom Kunstmarkt.

C. G. Börner's Kunst-Auktion am 13. März 1876.

Auszug aus der Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.
104	Anonym, Büste der Maria von Medicis. Holzschnitt 1587	100
261	Berghem, saufende Kuh. B. 1.	200
268	— Die drei Kühe. B. 3	120
455	Ant. da Brescia, Christus vom Grabe auferst. B. 3.	151
754	Dürer, Das Schweißtuch von 2 Engeln gehalten. B. 25	210
771	— Der heil. Hieronymus im Zimmer. B. 60	1000
774	—— Die heil. Genoveva. B. 63. . .	99
777	— Die Wirkung der Eifersucht B. 73.	91
841	Ant. van Dyck, Ecce Homo	180
842	—— Tizian und seine Geliebte . . .	145
1041	Flötner, P., 65 Bl. Füllungen . . .	160
1219	W. Hollar, Die Frauentrachten. 27 Bl. .	100
1346	A. Mantegna, Die Geißelung Christi. B. 1.	140
1347	— Grablegung Christi. B. 3. . . .	100
1348	– – Triumphzug der Senatoren. B. 11.	80
1351	—— Bacchanal mit der Tonne. B. 19. .	100
1480	A. v. Ostade, Raucher im Fenster. B. 10.	90
1482	— Der mit der Frau sprechende Mann. B. 12.	210
1556	M. A. Raimondi, Adam und Eva. B. 2.	160
1557	—— Der Kindermord. B. 18. . . .	150
1558	—— B. 20.	150
1563	–— Madonna mit dem langen Schenkel. B. 57.	130
1564	—— Die fünf Heiligen. B. 113. . . .	360
1579	—— Der alte und der junge Bacchant. B. 294.	150
1580	—— Zwei Satyrn. B. 305.	226
1584	—— Die drei Grazien. B. 340. . . .	160
1586	Trajan v. d. Vittoria gekrönt. B. 361.	220
1593	—— Die Pest. B. 417.	100
1595	–– Kniender Mann am Waldrand. B. 434.	140
1632	Rembrandt van Rijn, Verkündigung an die Hirten. B. 44.	101
1636	Flucht nach Egypten. B. 56. . .	211
1667	—— Ansicht von Amsterdam. B. 210. .	160
1668	—— Landschaft. B. 225.	200
1669	—— Mühle. B. 233.	130
1891	M. Schongauer, Die kluge Jungfrau. B. 79.	91
1892	– Die thörichte Jungfrau. B. 84. .	91
2258	J. G. Wille, Les offres reciproques. Le Blanc 53.	105
2261	— Les bons amis. Le Bl. 56. . .	131

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 17. 18. 19.

Das Ehrengeschenk der Hanauer Bürger für den Fürsten Bismarck. — Die Kunstgewerbeschule in München. — Ueber Lackmalerei, von Dr. Stockbauer.

Christliches Kunstblatt. No. 4. 5.

Erklärung der Passion Holbein's, von O. Vilmar. — Der Abendmahlskelch in Ostdorf (Mit Abbild.) — Eine alte Form des Thürsturzes an Kirchenportalen, von A. Klemm. — Das Luisendenkmal in Berlin — Bertel Thorwaldsen. — Pfannschmidt's Christus in Gethsemane. (Mit Abbild.) — Alte Wandgemälde in Goslar, von Th. Prüfer. — Reber's Geschichte der neueren deutschen Kunst.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 127. 128.

Die volkswirthschaftliche Frage und das Museum. — Zur Reform des Zeichenunterrichtes. — Ueber Punzenarbeiten, von F. Schestag. — Kunstgewerbe im heutigen Venedig. — Die Spitzenausstellung, von A. Ilg.

L'Art. No. 70. 71.

Barye et Carpeaux, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — L'éloquence des chaires, von A. Bonnin. — Salon de 1876, von V. Renaud. (Mit Abbild.) — Exposition de la société royale belge des aquarellistes. — Exposition internationale de Paris en 1878.

Gewerbehalle. Lief. 5.

Mosaik-Bordüre an der Mittel-Apsis der S. Marco Basilica in Venedig (10. Jahrhundert); Cartouchen aus der Periode der französischen Renaissance. — Moderne Entwürfe: Motive aus der neuen Kirche St. Pierre in Montrouge; indische Teppichmuster; Schmuckkästchen in Ebenholz; gemaltes Kirchenfenster; Stuhl in Eichenholz; Buffet; zweiflügelige Schiebethüre mit geätzten Spiegelscheiben; Kanne in Email de Limoges; schmiedeeisernes Oberlichtgitter.

The Academy. No. 208. 209.
M. Burty's collection, von F. Wedmore — The Deschamps gallery — Paris Letter, von Ph. Burty. — The Wynn Ellis collection — The drawings of Flaxman in University College, London, von F. Wedmore. — The royal Academy. — The water-colour institute. — The Kingstreet galleries, von W. M. Rossetti.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Am 29. Mai Versteigerung des Cabinet Marx, III. Abtheilung, reichhaltig an vorzüglichen Kupferstichen und Radirungen alter und neuer, meist französischer und englischer Meister. Nebst einem Anhang von Kupferwerken 2030 Nummern.

Inserate.

Für die **Schnaase-Büste** sind an Beiträgen ferner eingegangen:

Von den Herren Privatier Friedr. Eisenmann und Dr. O. Eisenmann in München zusammen 100 M., C. Groos in Heidelberg 5 M., Hofrath Stark ebd. 5 M., Dr. Buhl ebenda 20 M., Pfarrer Köstlin in Belsen 3 M.

Summe	133 M. — Pf.
Summe der bisher. Quittungen	3993 „ 20 „
Gesammtsumme	4126 M. 20 Pf.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

26. Mai

Nr. 33.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon von 1876.

I.

Der Katalog der heurigen Pariser Kunstausstellung weist im Ganzen 4033 Nummern auf. Davon fallen mehr als die Hälfte, 2095, auf die Malerei, 630 auf die Skulptur und der Rest auf das Gemisch von Zeichnungen, Radirungen, Aquarellen u. s. w. Man sieht also schon, wenn man den violetten Band betrachtet, dessen Umfang immer respektabler wird, daß in den französischen Ateliers mit Dampfkraft gearbeitet wird. Und diese Produktionen im Palais de l'Industrie sind bei Leibe nicht die alleinigen Zeugen der fieberhaften Hast, die sich seit einer Reihe von Jahren unserer Maler bemächtigt hat. Da giebt es neben der offiziellen Ausstellung im Palais de l'Industrie die Exposition der „Impressionisten" oder der „Intransigenten", wie man sie auch nennt, dann die „Exposition des refusés", das Stelldichein der Abgewiesenen, ohne die Privatausstellungen der Malcontenten hinzuzurechnen, die, dem Beispiel Manet's folgend, bereit sind, ihre Ateliers dem Publikum zu öffnen, um Monsieur Tout le Monde zum Richter anzurufen zwischen sich und den Jurors.

Doch halten wir uns an die offizielle Ausstellung; ist es ja mit dieser wahrlich genug! Schreiten wir rasch durch die 24 Säle der Malerei, durch den breiten der Skulptur gewidmeten Gartenraum mit den sprudelnden Brunnen und dem anmuthigen bunten Arrangement, und wenn es uns nachher im Kopfe nicht zu stark hämmert, so beschließen wir die Rundreise auf den Galerien, welche die verschiedenen Sorten des künstlerischen Kleingeldes enthalten, die Aquarelle, Zeichnungen, Radirungen, Kupferstiche u. s. w. Aber hüten wir uns auf diesem Gange vor Zerstreuungen — an solchen ist namentlich an schönen Sommernachmittagen kein Mangel! Die ganze Pariser Gesellschaft drängt sich in den Sälen des Industriepalastes. Mag auch die Kunstliebhaberei einer der hauptsächlichsten Beweggründe sein, welche die Menge herbeiführen, so ist dieser Dilettantismus doch nicht der ausschließliche Magnet. Man kommt sehr viel auch um sich sehen zu lassen, selbstverständlich die Damen, um ihre eigenen Frühlingstoiletten zu exponiren und die anderer zu bekritteln. Man läßt in angenehmster Weise die Wahrheit aus Fleisch und Blut mit den gemalten Wahrheiten konkurriren, und der Wettkampf fällt nicht selten zu Gunsten der Wirklichkeit aus. Es ist hier das großartige Vorzimmer der Bois-Promenade, der Nachmittagssalon der vornehmen Welt, der Anziehungspunkt für alle diejenigen, welche diese Welt gern kennen lernen möchten und dieser nur auf neutralem Boden begegnen können, für zwei Stunden hindurch der so zu sagen obligate Aufenthaltsort sämmtlicher politischen, publizistischen, finanziellen und anderen Spitzen Frankreichs; sowie man auch nur halbwegs einige Verbindungen in Paris besitzt, hat es hier mit dem Hutabnehmen, Händeschütteln u. s. w. kein Ende. Das Beste ist, die Augen nicht von den Wänden wegzuwenden und sich nur um das zu kümmern, was da oben zu sehen ist — ohne den Versuchungen unten und neben sich Gehör zu leisten, und dem Trieb der Neugierde nicht zu folgen, selbst wenn man, wie es z. B. Ihrem Berichterstatter passirte, plötzlich neben Herrn Thiers zu stehen kommt. Der berühmte Staatsmann ist ja zugleich auch einer der gediegensten Kunstkenner Frankreichs und hat seine publi-

zistische Thätigkeit mit der Entdeckung und Verherrlichung der neuen romantischen Schule im „Constitutionnel“ begonnen. Sein steter Luxus war die Anlegung von reichhaltigen Sammlungen, die sein Wohnhaus zu einem wirklichen Museum gestalten. Den Weg nach dem „Salon“ kennt Herr Thiers recht gut; er schlägt denselben alle Jahre ein, so oft es nöthig ist, um die ausgestellten Werke, die ihn besonders interessiren, eingehend zu würdigen. Die achtzig Sommer, die auf seinen kleinen nervigen Schultern lagern, geniren den Ex-Präsidenten nicht im Geringsten. Er schreitet mit geflügelten Füßen durch die Säle, setzt hie und da rasch die Lorgnette an's Auge, welche ihm ein auf angemessene Distanz folgender Diener reicht, und läßt mit einem Blick den Eindruck errathen, den das eine oder das andere Werk bei ihm hervorruft. Und auf den rothen Divans, wo die Leute von den Mühsalen der Ausstellung ausrasten, wo die Toiletten gemustert werden, zischelt man sich in's Ohr: „Voilà Mr. Thiers, voilà Mr. Thiers.“

Der erste Eindruck, den man im Gedanken an die früheren Salons seit 1871 zurückbehält, ist derjenige, daß die friedliche Tendenz, die sich in den Handlungen der politischen Behörde offenbarte und der Gegenstand so vieler pomphaften Zusagen geworden, auch in die Kunst eingekehrt ist. Es ist heute nicht mehr Mode, viel von der Revanche zu poltern, man ergeht sich im Parlamente und in den Zeitungsblättern in süß flötenden Melodien, und so ist es auch höchst Rococo geworden, Schlachtscenen durch den Pinsel zu verherrlichen. Noch vor einem Jahre war die Kunst ganz und gar mobil. Wenn man die Ausstellungssäle betrat, blendete die Menge von Waffen aller Gattungen, von im Winde flatternden Fahnen, gezückten Klingen das Auge, es roch in gewissen Abtheilungen förmlich nach Pulver, und an allen Ecken sah man in allen Formaten von der haushohen Leinwand bis zur Miniatur Balgereien von rothen Käppi's mit Pickelhauben — zur Abwechselung fochten die Franzosen hie und da mit Chinesen oder Arabern — aber Schlachtscenen waren es immer. Heute blühen die „Tableaux de bataille“ mit wahrhaft bewundernswerther Bescheidenheit wie Veilchen im Verborgenen. Der dekorirte Kapitän oder Major a. D., der alljährlich den Salon aufsucht, um sein Herz an der Wiederauflebung der martialischen Auftritte zu erfreuen, die er selbst mitgefochten, muß beinahe mit der Loupe suchen, um das Gewünschte zu finden.

Unter den Kunstgattungen des Friedens gedieh keine zu einer solchen Reife, wie das Porträtfach. Die Leistungen auf diesem Gebiete sind unbestritten die vorzüglichsten der französischen Schule. Die Zahl der Porträts ist eine endlose, und unter diesen, vielleicht 5—600, giebt es wenige, die nicht die Aufmerksamkeit erzwingen und fesseln. Es handelt sich hier nicht so sehr um die Aehnlichkeit; da nur die wenigsten Originale bekannt sind, so wäre auch kein Urtheil darüber statthaft. Aber in der Positur, im Geschmack der Auffassung, im Arrangement der Nebensachen bekunden die Porträtmaler — und nicht nur die Meister des Faches, wie Bonnat und Carolus Duran — eine immer wachsende, erstaunliche Tüchtigkeit. Das ist die Wirkung des Mäcenatenthums oder der Mode, welche das Sichmalenlassen förmlich zur Anstandspflicht machte. Allerdings giebt es die Photographie, aber diese wird jetzt hier zu Lande schon als das tägliche Brod betrachtet, als ein Minimum, dessen sich jeder Mann bedienen kann, bei welchem aber nur arme Schlucker stehen bleiben dürfen. Das sieht man immer deutlicher, wenn man die Salons der verschiedenen Jahrgänge mit einander vergleicht. Zuerst waren es Marchesinnen, Comtessen, Bankiersfrauen u. s. w., die sich die kostspielige Genugthuung von Porträts in Oel gönnten, bald folgten deren Gatten. Heute sieht man, daß auch dieses Fach den demokratischen Gesetzen der Neuzeit sich fügen muß. Wir finden unter den ausgestellten Porträts eine ganz ansehnliche Menge von Bürgersköpfen, die sich noch vor ganz Kurzem mit einem sauberen photographischen Abdruck begnügt hätten. Freilich giebt es da Nüancen, und nicht jeder läßt sich gleich en pied bei Carolus Duran um 20,000 Francs aufnehmen; viele begnügen sich mit dem einfachen Medaillon, Kopf und Büste bis auf das erste Knopfloch hinab, wenn etwas hineingesteckt werden kann. Aber diese Medaillons sind meistens höchst bemerkenswerth durch das gelungene Kolorit und den natürlichen Ausdruck der Züge, die beiden hervorragenden Eigenschaften unserer Porträtmaler. In diesem Fache ist ein kerngesunder Realismus an der Tagesordnung — jener Realismus, der, statt die Wahrheit zu verzerren und zu karikiren, statt sich gegen die Wahrheit aufzulehnen und eine andere zu erfinden, derselben treu und redlich dient. Wie verschieden sind doch diese Porträts von den seltsamen Bildern, die wir vor einigen Tagen bei den Intransigenten gesehen haben! Das waren lauter Grimassenköpfe, in der Grimasse so zu sagen uniformirt. Den meisten im diesjährigen „Salon“ ausgestellten Porträts liest man von der Stirn herab die Beschäftigung, welcher die Dargestellten mit aller Anspannung geistiger Kraft nachhängen, die Stimmungen ihres Gemüths, die Leidenschaften, welche in ihrem Innern kochen. All' diese Eindrücke sind maßvoll wiedergegeben, wie es sich für honnete Bilder ziemt, die bestimmt sind, im Wohnzimmer der Familie zu prangen und als Reliquien bewahrt zu werden. So subventionirt das Publikum aus eigenen Mitteln eine neue bürgerliche Schule, deren Leistungen in jeder Hinsicht Berücksichtigung verdienen.

Das eminent französische Fach der Landschaft hat

auch diesmal eine würdige Vertretung, aber es fällt nicht sofort in's Auge. Die Landschaften sind meistens mittleren Umfangs und recht friedliche Idyllen. Die Stoffe wurden meistens in den französischen Provinzen gewählt — mit Vorliebe auch die reizende Umgebung von Paris, die seit dem Kriege immer mehr und mehr ihre Schätze enthüllt und von allen Seiten künstlerische Huldigungen empfängt. Doch müssen einige Ausnahmen zu Gunsten belgischer und italienischer Ansichten statuirt werden, worüber sich auch Niemand beklagt. Die glänzenden Gestirne am Himmel der Landschaft sind heuer in vortheilhafter Weise vertreten. Wir werden Gelegenheit haben, auf ihre Leistungen zurückzukommen; ebenso auf die Produktionen der Thiermalerei, die übrigens auf den ersten Blick keine so markanten Erscheinungen aufzuweisen vermag, wie voriges Jahr.

Die sogenannte „grande peinture" ist im heurigen Salon so gut wie gar nicht vertreten, und, seltsam genug, keiner von den Kritikern, welche bisher über den Salon berichteten, klagt darüber. Die guten Porträts, die lieblichen Landschaften und die unverkennbaren Fortschritte in der Technik gelten als ein vollständig hinreichender Ersatz für die fehlende Historie. Die Gattung ist eigentlich nur durch zwei Bilder, welche auf den ersten Blick frappiren, vertreten. Das eine, von B. Constant, hängt gerade an der Stelle des grauenhaften Becker'schen Bildes vom vorigen Jahr und stellt den Einzug Mohammed's VI. in Konstantinopel dar: eine Ironie in dem Augenblicke, da die Türken vielleicht nahe daran sind, ihr Bündel zur Auswanderung nach Asien schnüren zu müssen. Das triumphirende Oberhaupt der Gläubigen reitet durch die Pforte, die heute noch den Namen Kanonenthor führt, in das dem Halbmond unterthänige Byzanz. Die Hufen des Pferdes, das von einem prachtvollen Negersklaven geführt wird, zertreten die modernden Knochen der verstümmelten Todten; mit stolzem, fanatischem, unbarmherzigem Blicke schaut der Sohn des Propheten von seinem Rosse (welches eine gar seltsame Farbe hat) auf das angerichtete Unheil herab, in seiner Rechten schwingt er die grüne Fahne Mahommed's. Das Bild ist gut gemalt, die historische Gewissenhaftigkeit in der Darstellung der Waffen, Gewänder u. s. w. ist anerkennenswerth; versichert man doch, daß der Maler in den Museen die minutiösesten Studien angestellt hat. Aber es fehlt dieser „gemalten Seite", wie die Franzosen derartige Leistungen zu nennen pflegen, jede Genialität. Die andere Komposition auf dem Gebiete der großen Malerei ist der Einzug Christi in Jerusalem, genau nach den biblischen Angaben. Es steckt in dieser Arbeit ein ungeheurer Fleiß; man begreift kaum, wo Herr G. Doré die Zeit hernahm, um so viele Menschen nebeneinander stehend und knieend darzustellen, er, der alle Jahre ein großes Werk illustrirt. Aber wenn der Zeichner Doré sich einen europäischen Ruf erwarb und aus seinen Illustrationen eine Goldmine machte, so ist das bei dem Maler Doré nicht der Fall. Bekanntlich widmete sich Doré mit Vorliebe der biblischen Malerei; er wollte anfangs auf diesem Gebiete eine neue Richtung einschlagen, namentlich mit seiner Mondscheinbeleuchtung (Christliche Märtyrer im Circus); davon hat er Abstand genommen. Der Einzug Christi ist noch immer fahl in der Beleuchtung und von seltsamem Kolorit, aber doch ziemlich natürlich. Wie bei Benjamin Constant so auch hier — kein Funken Genie, nichts, das unwiderstehlich anzöge und fesselte. Folgt man der wogenden Menge, so sieht man, daß diese hier nicht stehen bleibt, sie verweilt am liebsten bei den effektvollen Porträts der Schauspielerin Sarah Bernhardt, des Herrn v. Girardin und bei einigen kleinen humoristischen Tafeln, die leider zu selten sind, gleichsam als schäme man sich, in den Ateliers noch lustig zu sein, und folge jenem Meister Griesgram, der da behauptet, die französischen Künstler müßten Trauer anlegen. Da sollte doch der durchgreifende Erfolg einiger solcher Possenscenen in Oel, glaubt man, viel besser wirken und diejenigen, welche dem Fache huldigen, zu kräftigerem Auftreten anspornen! Die Schlachtenbilder, die, wie erwähnt, nicht leicht zu entdecken sind, stellen durchweg kleinere Episoden aus dem letzten Kriege dar; nur müssen die Maler dies Jahr ziemlich stark von Atheismus angesteckt worden sein, denn wo sind die zahllosen Verherrlichungen der päpstlichen Zuaven, die Allegorien mit den Bajonetten auf dem Erdboden und den in den Wolken schwebenden Engeln u. s. w.? Die heutigen Episoden sind sämmtlich ernste Erlebnisse, welche mit dem Uebernatürlichen nichts zu thun haben. Schließen wir nun noch an diese Uebersicht die Bemerkung, daß die Marinen nichts Besonderes, die Frücht- und Blumenstücke meistens zarte Frauenarbeiten sind, so kommen wir nach einem zweistündigen Gang zu einer gewaltigen, aber in solchen Fällen obligaten Migräne und zu folgendem Erkenntniß in schlichtem, leichtverständlichem Schulzeugnißstil:

Porträtmalerei	ausgezeichnet
Landschaft	gut
Genremalerei	gut
Akademie	gut
Historische Malerei	ziemlich gut
Marine	mittelmäßig

und für alle, die für diesen Salon gearbeitet haben, Fleiß und Anstrengung: vorzüglich. Dieses letzte Urtheil macht es unmöglich, über dieses oder jenes Fach mit dem verhängnißvollen „Schlecht" den Stab zu brechen. Wir werden uns nun bestreben, durch eine Reihe bemerkenswerther Beispiele die oben angeführte summarische Klassifikation zu rechtfertigen.

Paul d'Abrest.

Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

II.

Das Genrefach ist ebenso zahlreich, aber im Ganzen mittelmäßiger vertreten, als das Porträt. Wir finden außer dem erwähnten „Zitherspieler" wohl noch drei Bilder von Defregger; allein sie bieten, trotzdem die Vorzüge dieses Meisters auch ihnen innewohnen, bei der geringen Bedeutung der Motive keinen Anlaß zur Besprechung. Das Gleiche gilt von einem schlicht, aber warm vorgetragenen Genrebildchen Vautier's, welches nichts weiter darstellt, als einen Schuljungen, der behaglich einen Apfel verspeist. Solche Lückenbüßer der Erfindung gehören eigentlich nicht in die Jahresausstellung, sondern auf einen anspruchsloseren Kunstmarkt, wo sie immerhin Liebhaber finden werden, die mit geringeren Kosten etwas von der Hand so berühmter Meister erwerben wollen. Makart hat zwei genrehafte Studien, Früchte seiner diesjährigen Reise nach Egypten, ausgestellt: eine „Egyptische Tänzerin" und eine „Arabische Truthahnverkäuferin". Mit der „Tänzerin" ist er gar zu willkürlich umgesprungen und hat ein Bild geschaffen, nach dem sich Niemand eine richtige Vorstellung des darzustellenden Objektes machen kann, was aber doch einer der vornehmsten Zwecke einer Studie sein soll. Makart scheint den ethnologischen Blick nicht zu besitzen, welcher Studien derartiger Racefiguren den eigentlichen Werth verleiht, und so suchen wir in den Zügen des Mädchens vergeblich jenen wohlbekannten Typus der gazellenartigen Töchter des Ghawazih-Stammes, dem es der Hautfarbe und Beschäftigung nach anzugehören scheint. Der Kopfputz à la Sphinx, mit welchem die Tänzerin seltsam genug ausstaffirt ist, entspricht weder der Wirklichkeit, noch ist er „stilvoll", da der Gesichtstypus der Sphinx einer ganz andern Race angehört; auch vermissen wir die eigenthümliche dunkle Einfassung der Augen mit „Khol", einer schwarzfärbenden Substanz, welche den arabischen Schönen denselben Dienst leistet, wie die gebrannte Mandel den unserigen, und die Bemalung der Hände und Fußspitzen mit der roth färbenden Hennah. Vollends unbegreiflich ist es, wie es dem Künstler beifallen konnte, die wohl nicht ganz fertig gewordenen Beine mit einem Schleier nach Art eines Balletröckchens zu verhüllen. Der Körper ist übrigens sehr naturtreu und in Bezug auf die schwer wiederzugebende gelbliche Hautfarbe mit großer koloristischer Meisterschaft behandelt; nur entspricht die leblos-steife Haltung, eine Folge der falsch abducirten Oberschenkel, keineswegs den biegsamen, üppig undulirenden Tanzbewegungen der Ghazijeh, welche wir in Kairo und Tantah bewunderten, abgesehen davon, daß es jedenfalls charakteristischer gewesen wäre, die „Tänzerin" tanzend vorzuführen. Mit ungleich größerer Naturwahrheit ist die „Truthahnverkäuferin" dargestellt, an der nur einige empfindliche Mängel der Zeichnung stören, während der für den Ungewohnten seltsame Anblick der schwarzgekleideten, dunkelhäutigen Araberin, deren Gesicht mit Ausnahme der Stirn und der Augen von dem langen dunklen Schleier, dem „Burko", nach Art einer Halbmaske verhüllt ist, bei näherer Besichtigung mehr Interesse als Befremden erregt. Einzelne Details: die Hautfarbe, die tiefschwarzen, in der Einfassung mit „Khol" noch dunkler und größer erscheinenden Augen und der Kopf des Truthahns sind reiner Farbenzauber.

Von Pettenkofen ist ein wegen seiner Ausführung höchst bemerkenswerther „Ungarischer Markt" ausgestellt. Das ist kein Bild mehr, sondern das Bild eines Bildes; solch' einen Eindruck mag ein aus weiter Ferne auf die dargestellte Scene geworfener Blick auf der Retina des Malers hervorrufen, keineswegs aber kann das Resultat einer künstlerischen Betrachtung der Außenwelt auf solche Weise veranschaulicht werden. Wer jemals einen ungarischen Markt in Wirklichkeit oder in einem ausgeführten Pettenkofen'schen Bilde gesehen, der muß sich in seiner Phantasie diese Farbenpunkte in der Größe von Stecknadelköpfen und diese mannigfachen kleinen Farbenfleckchen zu einer ganz bestimmten, ja charakteristischen Reminiscenz zusammensetzen; derjenige aber, dem die Scenerie noch unbekannt ist, erfährt aus diesem Bilde nichts und weiß nach wie vor nicht, wie ein ungarischer Markt aussieht. Uebrigens ist die breite, sichere Pinselführung in diesem mikroskopischen Bildchen wahrhaft bewunderungswürdig, und wir dürfen wohl annehmen, daß der Meister seine technische Virtuosität zeigen wollte, ohne an eine öffentliche Schaustellung zu denken, die der Besitzer sich nicht nehmen ließ. Hoffentlich ist Pettenkofen nicht unter die „Impressionisten" gegangen.

Im vollen Gegensatze zu der Manier des eben erwähnten Bildchens hat Schönn den florentinischen „Mercato vecchio" mit behaglicher Breite und lebendiger Gegenständlichkeit ausgemalt. In dem Rahmen der wohlbekannten Architektur stellen sich die wirkungsvoll vertheilten und in Bewegung gesetzten Volksgruppen und Figuren sehr ansprechend dar; sie sind, gleich dem Beiwerk, mit liebevoller Sorgfalt ausgeführt und erfreuen im Detail durch mannigfache, dem Leben glücklich abgelauschte feine Züge und Motive. Die solide Malweise und die treffliche Beleuchtung ist an Schönn's Arbeiten seit jeher geschätzt. Die gleichen Eigenschaften zeichnen den „Arabischen Hof in Kairo" von Adolf Seel in Düsseldorf aus; auch auf diesem Bilde hebt sich von dem bedeutenden architektonischen Hintergrunde die mit vollster Lebenswahrheit gestellte Figurengruppe anmuthig ab. Das prächtige, reich ornamentirte Stein-

material des Hofes, die luftigen Muscharabiehs, jene gitterartig durchbrochenen phantastischen Holzfenster der alt-arabischen Häuser, welche leider immer mehr durch schnödes Glas verdrängt werden; die zierliche farbenreiche, maurische Architektur; die malerisch gekleideten Araber und das behäbig dreinschauende Eselchen, das nationale Vehikel des Orients, welches in Kairo auch immer mehr dem europäischen Wagen weichen muß — alle diese Elemente geben ein gar reizvolles Bild, in welches sich auch jener gern vertieft, dem es nicht zugleich eine angenehme Rückerinnerung gewährt. Ein älteres Bild von Isabey, eine Straßenscene in einer der so vielfach interessanten Städte der Provence, wirkt durch die pittoreske Architektur aus der Zeit Heinrich's IV. und durch die figurenreiche Staffage, welche die Begrüßung vornehmer Persönlichkeiten vor einer altfranzösischen hôtellerie darstellt; im Ganzen aber ist das effektvoll kolorirte Bild ziemlich theatralisch und erinnert an die pomphaften Schilderungen ähnlicher Begegnungen in den bändereichen Romanen des Vater Dumas.

Eugen Blaas hat aus Venedig vier Genrebilder eingesendet, unter denen die Salonscene „Lupus in fabula" und das Karnevalsbild „Beim Maskenverleiher" mit viel Leben und Humor behandelt sind; die geschickte Art, in welcher der Künstler kräftige, ungebrochene Farbentöne wirksam neben einander setzt und seine Figuren plastisch herausarbeitet, verdient alles Lob. Karl Probst hat in seinem „Marinemaler" ein mit niederländischer Feinheit und Sauberkeit gemaltes, von eminentem Farbensinn und Stilgefühl zeugendes Genrebild geschaffen; der junge Künstler ist auf dem besten Wege zu einer bedeutenden Stellung in der Wiener Künstlerschaft. Ein glücklicher Wurf ist auch das „Schärflein der Wittwe" von Gustav Kuntz, einem jungen Künstler, der ebenfalls zu unseren aufstrebenden, viel versprechenden Talenten gezählt werden muß. Das Genrebild „Am Klavier" von Franz S. Nuß ist, trotz des fein gestimmten Kolorits und der geschickten Technik, höchst unerquicklich. Es stellt eine junge „Wagnerianerin" dar, welche hinter Richard Wagner's sämmtlichen Werken verschanzt einem Affen aus den „Meistersingern" vorspielt; dieser seltsame Kunstrichter giebt sein Votum symbolisch ab, indem er sich die Ohren zuhält. Ob das Bild als Plaidoyer für oder gegen Richard Wagner anzusehen sei, wurde von zahlreichen Besuchern der Ausstellung lebhaft besprochen; in jedem Falle ist das Motiv äußerst geschmack- und geistlos. Mit Streitfragen über die obersten ästhetischen Grundprinzipien der Tonkunst darf ein Künstler nicht auf den — Affen kommen. Mit der „Schachpartie" hat die Gräfin Elise Nemes-Ransonnet viel Geschmack und Talent bekundet; ihr technisches Können aber ist ihren Intentionen noch nicht gewachsen, und dieser Umstand hätte sie abhalten sollen, sich an ein Rococo-Bild zu machen, welches effektvolle Wiedergabe glänzender Aeußerlichkeiten erheischt. Friedrich Friedländer's „Alte Frau" und „Invaliden in der Kuche" haben den ansprechenden, gemüthlichen, etwas hausbackenen Zug, welcher den Arbeiten dieses Künstlers namentlich in letzter Zeit innewohnt; die Art seines Vortrages und seiner Technik weist auf eine jetzt schon halb vergangene Zeit der Wiener Kunst zurück.

Von auswärtigen Künstlern vertreten das Genre Wilhelm Dietz in München mit einer in der Art Meissonier's trefflich gemalten Scene „Bei der Marketenderin", dann Anton Seitz in München mit zwei Bildern: „Wirthshaus-Scene" und „Die letzten Nachrichten", deren hübsche, humoristische Erfindung sehr anspricht. Kray, derzeit in Venedig, hat eine „Loreley" eingesendet, die in der Komposition vor den zahllosen Darstellungen dieses abgebrauchten Vorwurfes wenig voraus hat, aber durch die hübsche Beleuchtung und tadellose Modellirung des reizenden Körpers der Nixe besticht. Von Gustav Müller, derzeit in Rom, bemerken wir eine mit Humor erfundene und flott gemalte „Scene aus dem Jagdleben in der Campagna". Domenico Induno in Mailand, ein ständiger Gast unserer Ausstellungen, ist durch eine geistreiche, leider in gewohnter Art zu skizzenhaft behandelte „Leihhaus-Scene" vertreten. Von älteren französischen Bildern finden wir ein elegantes Rococo-Konversationsstück Fichel's, dann den mit koketter, süßlicher Grazie gemalten, aber geistig bedeutungslosen „Decamerone" von Devedeux und ein graziöses, aber ziemlich affektirtes und im landschaftlichen Theile flüchtig behandeltes Bild von Gustav Brion: „Im Frühling".

Schließlich dürfen wir nicht unerwähnt lassen, daß auch das Stillleben mit einigen guten Arbeiten vertreten ist. Hugo Charlemont's „Interieur aus Makart's Atelier" leistet Alles, was man von der Wiedergabe eines solchen Thema's fordert; gar mancher Liebhaber der bei uns immer mehr in die Mode kommenden „alten Zimmer" mag neiderfüllt die Herrlichkeiten alle betrachten, welche Makart bekanntlich in verschwenderischer Fülle gesammelt und auf höchst geniale Weise in seinem Atelier dekorativ ausgenützt hat. Das „Stillleben mit Pfau" desselben Künstlers ist ein originell concipirtes, die herkömmlichen Motive des „Stilllebens" weit überbietendes Prachtstück, welches durch den feinen Geschmack in der Darstellung ebenso besticht wie durch die blendende technische Virtuosität. In den banalen Regionen der Teller, Theetassen, Servietten, Becher, Hummern, Früchte und Weinflaschen bewegen sich die „Stillleben" von Camilla Friedländer, Max Schödl und August Groß in Wien, dann von Josef Wilms in Düsseldorf und Friedrich Heimerdinger in Hamburg; sie

sind insgesammt mit jener technischen Sauberkeit und peinlich genauen Naturnachahmung gemalt, die stets ein dankbares Publikum finden und, was die Hauptsache ist: Käufer.

Oskar Berggruen.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Wir haben zunächst noch über einige interessante Erscheinungen aus dem letzten Vereinsjahr zu berichten. Da war erstlich eine Anzahl älterer und neuerer, vollendeter und unvollendet gebliebener Arbeiten Aug. v. Bayer's mit all' ihren Licht und Schattenseiten. Da war ein trefflich komponirtes und meisterhaft gestimmtes Bild unseres wackeren Lindenschmit: „Luther wird als Kind von seinen Eltern in das Kloster der grauen Brüder zu Magdeburg gebracht 1497“, ein Werk voll Kraft und tiefer Bedeutsamkeit, das Ergebniß eingehender künstlerischer und kulturhistorischer Studien, voll Ernst und Strenge und dabei durch köstliche Individualisirung packend und fesselnd. Gleichzeitig damit hatte Julius Benczur „Die Taufe des nachmaligen heiligen Königs Stefan I. von Ungarn“ ausgestellt, ein Bild, das hinsichtlich der Farbe und der Technik alles überflügelt, was von Piloty und seiner Schule bisher geleistet worden. Weit schwächer aber erscheint Benczur's Arbeit in Bezug auf Komposition, Charakteristik, Zeichnung und kulturhistorische Wahrheit. Der Künstler hat es zu sehr auf theatralischen Effekt abgesehen, hat sich zu sehr an seine Modelle gehalten und es mit Zeichnung und Kostüm allzu leicht genommen. Sein Vajk taufender Bischof trägt z. B. eine Inful von der Form wie sie erst zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts erscheint, zu Anfang des elften aber noch absolut unbekannt war. Und es ist dieser Anachronismus nicht das Einzige, was stört: die ganze Scene hat etwas an die Periode des Zopfes Erinnerndes. — Frau Jerichau-Baumann hat von ihrem bedeutenden Talent, das ich gern anerkenne, in ihrer halbnackten „Odaliske im Serail“ gar wenig zur Geltung gebracht. Abgesehen von dem verhältnißmäßig viel zu großen Oberkörper und der unglücklichen Verkürzung des einen Beines läßt auch der koloristische Theil des Bildes viel zu wünschen übrig. Der männliche Geist der wackeren Künstlerin und der rein sinnliche Gegenstand harmoniren nicht mit einander, so daß wir in diesem Bilde kaum die Künstlerin wieder erkennen, welche die „Schiffbrüchigen“ geschaffen. — M. Adamo nahm sich in seiner „Gestörten Gelehrsamkeit“ Mieris zum Vorbilde und malte den Atlasrock der Dame, welche den Kavalier zur Unterbrechung seiner Studien zwingt, mit wirklicher Virtuosität; dagegen ist es ihm nicht gelungen, in dem Beschauer für seine Personen Interesse zu erwecken. — Aus dem Gebiete der Landschaft waren rühmend zu erwähnen: drei warm empfundene Bilder von Baisch, eine Morgen- und eine Abendlandschaft, dann eine Landschaft mit Kühen, eine Partie am Starnberger See von Aug. Seidel, eine Partie aus dem schottischen Hochlande von Paul Weber, ein prächtiger Park von Hennings, ein duftiger Herbstmorgen im Freisinger Moos (Moor) von Langko, eine höchst bedeutende Winterlandschaft von Ad. Lier, eine Partie an einem Birkenwäldchen von Heinisch, ein sehr fein gestimmtes Bildchen von Ludw. Seckell, eine Partie am Chiemsee von Rob. Schleich, eine ernst gehaltene Landschaft von Staebli, ein anmuthiges Frühlingsbild von Paul Koken, eine treffliche Mondnacht am Ufer von Stademann, zwei höchst originelle Bilder von E. v. Ransonnet: Fahrt der österr. Gesandtschaft nach dem königlichen Palaste zu Bangkok in Siam und: Morgen am Ganges in Benares. Die eigentliche Marine aber war durch eine „Bewegte See“ von Baron v. Tiesenhausen glänzend vertreten, während Schoenleber durch eine sehr sauber gemalte Partie aus Venedig die Architekturmalerei repräsentirte. Pohle in Weimar brachte ein geistvolles Porträt von Jul. Große, und Manuel erwies sich, obwohl noch jung, durch das Bildniß des Dr. Kerschensteiner als eine vielversprechende, schon jetzt schätzbare Kraft. Endlich hatte die Zettler'sche Hofglasmalerei ein schönes Fenster mit Porträt und mehrere Farben- und Golddruckblätter ihres berühmten Schatzkammer-Werkes ausgestellt.

Unter den seit Beginn des neuen Vereinsjahres ausgestellten Kunstwerken sind folgende zu nennen. W. Marc's „Aphrodite“ war allerdings von durchaus moderner Auffassung; wer möchte aber bei so vieler Anmuth in Form und Farbe mit einem Epigonen darüber rechten, daß er seinen Stoff im Sinne seiner Zeit aufgefaßt und dargestellt? Der Satz, daß der Lebende Recht hat, gilt eben auch in der Kunst. In Wüsthoff's „Amphitrite“ sehen wir manchen Anlauf zum Besseren neben unbegreiflich Fehlerhaftem und Geschmacklosem. Alb. Keller muß sich eine höchst verschiedene Beurtheilung gefallen lassen. Viele stoßen sich an seinen Nuditäten, Andere freuen sich der blühenden Schönheit seines Fleisches, während wieder Andere ihn auch in der Behandlung antiker Stoffe zu modern finden, und Jeder mag etwas für seine Meinung anführen können. Unbestritten aber muß immerhin sein eminentes koloristisches Talent bleiben, das, wenn der junge Most vergohren, hoffentlich klaren Wein bringen wird. Foersterling's „Elfe“ war schließlich nur ein schönes nacktes Mädchen in grünlichem Mondlicht, von dem das brillante Goldgelb des Incarnats in Jenny Flügge's Studie: ein Rabbi prächtig abstach. Durch gewinnenden Liebreiz fesselte Lossow's „Dame im Park“, eine jener zierlichen Frauengestalten à la Watteau, die sinnend vor einer anmuthigen plastischen Gruppe, einer Nymphe in den Armen eines Faunes, steht, auf welche die Sonne durch das Blätterdickicht flimmernde Glanzlichter wirft. Grützner brachte in charakteristischer Weise den Gegensatz zwischen Mönchen und Dorfgeistlichen einerseits und der städtischen „Base“ des Pfarrers zur Anschauung, wozu ihm „Bei Hochwürden zu Tische“ köstliche Gelegenheit gab. Leibl, der sonst mit unbegreiflicher Vorliebe häßliche Dachauer Bäuerinnen malt, erfreute ausnahmsweise durch ein energisch gemaltes Bildniß eines bekannten Kavaliers. Spitzer brachte einen köstlichen „Dorfboten“, dem sich ein frecher Spatz auf den alten Felber setzt, während er sich hinterm Zaun sein Pfeifchen stopft. Weniger glücklich in der Wahl seiner Maßverhältnisse und des Formates war Holmberg mit seinem „Hohen Besuche“. Auch scheint das komische Element in dem übrigens von eingehendem Studium der alten Niederländer zeugenden Bilde unmotivirt stark betont; dabei läßt die Perspektive Manches zu wünschen übrig. Dasselbe gilt auch von Tobler's „Erstem Religionsgespräch in Zürich“, das, abgesehen von der etwas zerfahrenen Komposition manches Gute aufzuweisen hat, namentlich in technischer Beziehung. Louis Braun ist geradezu unermüdlich. Kaum hat er 25 Bleistiftzeichnungen aus dem bayerischen Oberlande in photographischen Nachbildungen herausgegeben, in denen er sich Hendschel's Weise zum Muster genommen, ihn aber nicht erreicht hat, so überrascht er uns auch schon wieder mit einem figurenreichen, gut komponirten und noch besser gemalten großen Kriegsbilde aus dem Jahre 1870: dem Einzuge der Mecklenburger in Orleans, und zeigt sich uns hier so recht in seinem Elemente. Ludwig von Langenmantel endlich, ein Schüler Piloty's, hat eine Erstlingsarbeit ausgestellt, die in keinem Punkte den Schüler verräth. Es muß ein ganz ungewöhnliches Talent sein, das bei solcher Jugend — ich höre, v. Langenmantel sei erst anfangs der Zwanziger — über eine solche Tiefe der Auffassung, eine so glückliche Anordnung seiner Gruppen, eine solche Strenge der Zeichnung, über eine so wohl durchdachte Anlage seines Lichtganges und außerdem noch über einen so feinen Farbensinn und eine so durchgebildete Technik gebietet, noch höher aber als das Alles eine überraschende Charakteristik der verschiedenartigsten Individualitäten stellt. Es war ein spröder, um nicht zu sagen ein undankbarer Stoff „Die Verhaftung des Chemikers Lavoisier (1794)“, denn nur ein sehr kleiner Bruchtheil des kunstfreundlichen Publikums dürfte mit der Geschichte und den Verdiensten dieses berühmten Gelehrten vertraut sein und sich für denselben interessiren. Wenn sein Bild gleichwohl das Publikum fesselte, kann es also nicht der Gegenstand gewesen sein, der es fesselte. Auch ist da nichts zu sehen von den Kunststücken: virtuose Nachbildung farbensatten Sammtes und glänzender Seide und gleißenden Goldes und Anderes der Art. Wohl aber zeugt jeder Quadratzoll von dem tiefen Ernste, mit dem der junge Künstler seine Aufgabe erfaßt. Und das ist es und der Erfolg, mit dem er dieselbe bei aller Bescheidenheit der Erscheinung löste, was ihm das Publikum schon jetzt befreundete und ihm seine Gunst für die Zukunft sichert. — Als ein überaus bedeutendes Werk muß ich Zügel's großes

„Ochsengespann“ bezeichnen, das mit seiner Energie in Zeichnung, Farbe und Technik an Rosa Bonheur erinnert und ich freue mich, das feststellen zu dürfen. — unseren berühmten Meister Friedr. Voltz zur Bewunderung hinriß. Von den zahlreichen Landschaften möchte ich vor Allem Lier's prächtige „Herbstlandschaft“, Willroider's gewaltigen Eichwald, Hellrath's „Gegend bei Polling“ mit den mächtigen Wolkengebilden und der dadurch bedingten mannigfachen Beleuchtung, Schoenleber's farbenglühende „Sotto Marina bei Venedig“, ein paar Motive aus Norwegen von Sinding und Lindstroem's fein empfundenes Herbstbild nennen, namentlich aber Windmaier's ausgezeichneten „Spätherbst“. An sie lehnt sich ein meisterhaft gemalter „Seesturm“ von v. Tiesenhausen. Von den reproducirenden Künsten war der Kupferstich durch ein mit staunenswerther Delikatesse ausgeführtes Blatt von Vogel nach van Dyck's Fürstin Luisa von Tassis in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie zu Wien glänzend vertreten. Die Plastik spielt in unseren Kunstvereins-Ausstellungen, einem alten Herkommen gemäß, wenigstens numerisch regelmäßig eine untergeordnete Rolle. Heute habe ich gleichwohl Hirth's „Amor, Pfeile verfertigend“ (5 oder 6 allerliebste Figürchen) und zwei Porträtbüsten von Dengler zu erwähnen, welch' letztere von großer Lebenswahrheit sind.

Die von v. Schmaedel und Schoenhammer ausgestellten Baupläne umfassen zunächst die Entwürfe für das große Hotel Germania in Karlsruhe, dann solche für das Schloß Horneck bei Gratz, für das Schloß Seeburg am Bodensee und ein Kurhaus. Wäre es mir an dieser Stelle gestattet, darauf so einzugehen, wie diese schönen Entwürfe es verdienten, würde ich es mit wahrem Vergnügen thun. Da es aber der Raum nicht zuläßt, muß ich mich leider darauf beschränken mit lebhafter Befriedigung hervorzuheben, wie in den einzelnen Façaden der Charakter und die Bestimmung des Gebäudes auf das Ueberzeugendste zum Ausdruck gebracht sind, Eigenschaften, die bekanntlich nur an sehr wenigen Bauten unserer Tage gefunden werden. Die genannten Künstler kultiviren in richtiger Würdigung der gegebenen Verhältnisse und Kulturzustände die Formen der Renaissance mit ebenso viel Verständniß wie Geschmack, und namentlich darf sich die badische Hauptstadt dazu Glück wünschen, daß der Bau des neuen Gasthofes dort in die Hand so feinsinniger und bewährter Künstler gelegt worden ist.

Die kunsthistorische Ausstellung in Köln, welche mit dem nächsten Monat in den oberen Sälen des Kasino's eröffnet werden soll, wird insofern einen lokalen Charakter haben, als sie hauptsächlich die künstlerischen Produkte des Niederrheines aufnehmen wird, doch werden sich diesen auch solche aus den benachbarten Gegenden, namentlich der Niederlande, anschließen. Der Fürst von Hohenzollern, bekanntlich ein Kenner und eifriger Sammler von Kunstalterthümern, hat das Protektorat übernommen, und ein Ausschuß von kompetenten Personen leitet das Unternehmen. Da für die Periode des Mittelalters die kirchlichen Kunstschätze von der allergrößten Bedeutung sind, so war es höchst wichtig, daß die oberen geistlichen Behörden den Pfarrern und Kirchenvorständen empfahlen, ihre Schätze der Ausstellung zu überlassen; dies ist denn auch in den Diözesen von Köln, Trier, Mainz und Limburg sehr bereitwillig geschehen, und von vielen Seiten sind bereits Zusagen erfolgt, so daß zu erwarten ist, die Ausstellung werde in dieser Richtung ganz Außerordentliches bringen. Das kölnische Domkapitel hat die merkwürdigsten Gegenstände des Domschatzes zur Verfügung gestellt, die anderen Kirchen Kölns, die zum Theil sehr bedeutende Kunstgegenstände besitzen, folgen diesem guten Beispiele, die Münsterkirche in Essen wird ihren Schatz, der in archäologischer Hinsicht vielleicht der merkwürdigste in Deutschland ist, herleihen, aus dem Münsterschatze von Aachen sind die auserlesensten Stücke zu erwarten, und ferner kostbare und historische Prachtstücke aus den Kirchen von Siegburg, Brauweiler, Gräfrath, Düsseldorf, Werden u. s. w. In fernerer Aussicht stehen dann noch dergleichen aus den Kirchen von Trier, Osnabrück, Paderborn, Minden, Herford, Fritzlar, Xanten, Cleve, Emmerich, und auch aus Halberstadt und Quedlinburg, und aus holländischen und belgischen Städten hofft man Zusendungen zu erlangen, so daß die Goldschmiedekunst, das Email, die Elfenbeinschnitzerei und die Gewandstickerei des Mittelalters sehr glänzend vertreten sein werden — das heißt, wenn die Zusagen gehalten und die Hoffnungen erfüllt werden. Für Früheres und Späteres wird man zumeist auf Privatsammlungen angewiesen sein. Römische und römisch-germanische Anticaglien sind in rheinischen Sammlungen reichlich vertreten, in Köln z. B. in der des Herrn Disch, welche besonders durch Gläser ausgezeichnet ist, und in der des Herrn Herstatt und im Besitze des Fürsten zu Wied, welcher dieselben bereits freundlich zugesagt hat. Spätmittelalterliche und nachmittelalterliche Kostbarkeiten werden aus öffentlichem und privatem Besitze erwartet, darunter historische Stücke von großem Interesse. Die Stadt Amsterdam hat freundnachbarlich eine ganze Reihe von Prunkgeräthen zu senden versprochen, Wesel und Osnabrück desgleichen. Was sonstige Metallarbeiten, die schönen getriebenen, ciselirten, tauschirten Schmiedearbeiten der Renaissance betrifft, so dürften diese nicht sehr zahlreich vorhanden sein, obschon dieser Zweig der Kunstindustrie zu jener Zeit in diesen Landen in Blüte stand. Von Holzschnitzerei und Marqueterie, einst auch ein besonders blühender Zweig rheinisch-niederländischer Kunstindustrie, wird sich Manches erhalten haben, was nur aufzusuchen wäre. Von besonderem Interesse werden die Produkte der Kunsttöpferei erscheinen, die recht eigentlich dem Niederrhein angehören, obgleich sie lange und auch noch heute einen ganz falschen Ursprungsnamen tragen. Künstliche Glasindustrie hat auch einmal eine kurze Zeit in Köln geblüht, und ihre Erzeugnisse finden sich manchmal in recht bemerkenswerthen Exemplaren vor. Kommen noch dazu die historisch oder artistisch werthvollen Gemälde aus kölnischen und benachbarten Sammlungen, welche man zu erlangen hofft und die theilweise zugesagt sind, so wird man eine Collection von Merkwürdigkeiten und Sehenswürdigkeiten haben, die des Besuches selbst aus größerer Ferne werth, für den Einheimischen aber von größtem Interesse sein wird. (Köln. Zeitg.)

Vom Kunstmarkt.

W. **Leipziger Kupferstichauktion.** Bei Börner ist für den 29. Mai die Versteigerung der dritten Abtheilung des Kabinets Marx angesetzt. Die beiden ersten Abtheilungen haben sich eines großen Zuspruchs zu erfreuen gehabt; denn sie enthielten in der That werthvolle, zum Theil sehr seltene Blätter geschätzter alter Meister. Auch diese dritte Abtheilung, welche hauptsächlich Kunstblätter des letztvergangenen und gegenwärtigen Jahrhunderts enthält, steht ihren Vorgängern keineswegs nach, wie schon eine flüchtige Durchsicht des 2030 Nummern zählenden Katalogs zeigt. Besonders zeichnen sich die Werke der französischen Stecher aus, sowohl durch die Auswahl der Blätter als durch ihre Erhaltung. Abdrücke vor der Schrift sind sehr viele zu finden. In der englischen Schule ist allein der geschätzte Hauptmeister englischer Schabkunst, Richard Earlom, mit vierzig Blättern vertreten. Unter den Nachträgen befindet sich ein reiches Werk von J. A. Klein, mehrere schätzenswerthe alte Blätter, meist von Malerradirern und eine Abtheilung von Lithographien (nach den Malern geordnet), dann eine reiche Anzahl von Convoluten, die nach den angeführten Künstlernamen gewiß manches Gute enthalten dürften, und schließlich eine Partie Kupferwerke, darunter ein kompletes Exemplar des „Liber veritatis“ nach Claude-Gelée. Wir sind überzeugt, daß auch diese Abtheilung ihre verdiente Würdigung von Seiten der Kunstsammler erfahren wird.

Zeitschriften.

Journal des beaux-arts. No. 8. 9.

A propos d'un portrait de Gonzalès Coques. — Le second mariage d'Adrien François Baudewyns. — L'entrée de Philippe le Hardi. Fresque par M. G. Guffens. — Le poëme de l'ame. Exposition de 28 tableaux par L. Janmot, von H. Jouin. — La sculpture au salon de 1875, par H. Jouin. — Nouvelles d'Allemagne. — Notes sur les collections Rhaban Ruhl à Cologne. — Dix-septième exposition des aquarellistes. — Les aquafortistes, livraison de septembre. — Salon de Paris.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle in Köln. Am 29. und 30. Mai Versteigerung der hinterlassenen Gemälde-Sammlungen, meist älterer Meister der Herren Salo von Hirsch in Würzburg und Heinrich Sturm. 351 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

2. Juni

Nr. 34.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zweck und Ziel

der

allgemeinen deutschen Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München.

Unter obigem Titel erhalten wir von dem Architekten der Ausstellung, Herrn J. v. Schmädel, einen autographirten Bericht, welchem wir die folgenden interessanten Mittheilungen entnehmen: „Bei der Inscenirung der diesjährigen Jubiläums-Ausstellung des Münchener Kunstgewerbe-Vereines ging man von dem Grundsatze aus, das trotz der verschiedensten Variationen in allen bisherigen Ausstellungen festgehaltene Prinzip der Klasseneintheilung und Aneinanderreihung des Gleichartigen vollständig umzustoßen und der Ausstellung eine ganz neue Basis zu Grunde zu legen. Jeder Besucher der früheren Ausstellungen hat ja zur Genüge den erdrückenden Einfluß empfunden, welchen die Monotonie der endlosen Aneinanderreihung von Metallwaaren, von Stoffen, von Gläsern, ja selbst von Werken der Kunst auf den Beschauer ausübt. Es liegt jedoch in der Natur der Sache, daß bei der Schaffung eines Bildes, welches die gesammte menschliche Thätigkeit in sich begreifen soll, andere Prinzipien des Arrangements nicht zu Grunde gelegt werden können, da ja sonst jegliche Uebersicht zur Bewältigung eines so immensen Materials verloren gehen müßte. Wohl oder übel war man daher gezwungen an dem allein Möglichen festzuhalten, um nicht Schlimmes durch noch Schlimmeres zu ersetzen. — Ganz etwas Anderes ist es aber, wenn beabsichtigt wird, nur einen begrenzten Theil menschlichen Schaffens zur Anschauung zu bringen, und zwar jenes Gebiet der Produktion, dessen Entwickelung hauptsächlich von der wahren Erkenntniß des Idealen abhängig ist.

Hier drängen sich von selbst andere Normen auf, und sie kamen auch bei Aufstellung des Programms zur Geltung, welches der diesjährigen Jubiläums-Ausstellung des Kunstgewerbe-Vereines zu Grunde gelegt wurde. Das gesammte Deutschland wurde aufgefordert, zum ersten Male, frei und ledig aller engenden Fesseln, zu zeigen, wie der Sinn des Schönen eingedrungen ist in jenen Lebens-Nerv des Volkes, welcher, Kunst und Industrie in gegenseitiger Wechselwirkung verbindend, von so enormem Einflusse auf die Entfaltung nationalen Reichthums und nationaler Macht ist. Wie aber war ein solches Bild zu schaffen? — Man erkannte, daß eine Veranschaulichung der künstlerischen Entwickelung eines Volkes nur dann denkbar sei, wenn die Aufstellung der gesammten Objekte denselben Gesetzen unterworfen würde, die maßgebend waren bei der Entstehung des einzelnen Gegenstandes selbst, nämlich den Gesetzen des Stiles, — den Gesetzen des Schönen. — So entschloß man sich, im großen Ganzen abzusehen von einer vollständig strikten Eintheilung nach Ländern, von einer Gruppirung des Gleichartigen und von einer Trennung der Kunst und Kunstindustrie, die ja gerade dann der höchsten Entwickelung am nächsten stehen, wenn die Grenzen, welche sie von einander scheiden, am wenigsten mehr erkennbar sind. Man stellte daher als oberste Direktive für das Gesammtarrangement den Grundsatz auf, die einzelnen Gegenstände lediglich nur nach Maßgabe ihrer idealen Verwandtschaft zu einander in Gruppen zu verbinden, so daß sich das Gesammtbild aus einer Reihe

von Räumen ergibt, deren jeder für sich ein künstlerisch abgeschlossenes Ganzes in Bezug auf Gruppirung, Stil, Farbenwirkung und Bestimmung bildet.

Es läßt sich nicht läugnen, daß diese Art von Ausstellung mit enormen Schwierigkeiten sowohl bezüglich des zur Verfügung gestellten Materiales, sowie auch bezüglich der hergebrachten Traditionen zu kämpfen hat, und es werden viele Mängel zu Tage treten, die bei einem solchen erstmaligen Versuche nicht vollständig überwunden werden können. — Aber jeder Weg, der zum ersten Male betreten wird, bietet seine Hindernisse, und erst wenn er zur Heerstraße wird, verschwinden jene Mängel, welche der Anfang mit sich gebracht hat. Eben darum aber durfte man vor einem Versuche nicht zurückschrecken, der, trotz aller dabei zu Tage tretenden Mißstände, gewiß zum bedeutungsvollen Anstoße für zukünftige derartige Ausstellungen werden wird.

Was nun die hauptsächlichsten Schwierigkeiten anlangt, welche zu überwinden waren, so beruhen selbe einestheils in den zu Gebote stehenden vorhandenen Baulichkeiten, welche in ihrer Konzeption auf große perspektivische Wirkung berechnet sind, anderntheils in dem Widerstreben der einzelnen Aussteller, in eine mindestens theilweise räumliche Trennung ihrer Fabritate einzuwilligen, sowie außerdem in einer Reihe von Faktoren, welche in der noch immer unvollkommenen Entwickelung unserer deutschen Kunstindustrie begründet sind.

Die erste Schwierigkeit, welche Münchens Glaspalast für unseren Zweck verschuldet, wird zu ziemlich günstiger Lösung gelangen, wenn auch schon in Anbetracht der zur Verfügung stehenden Mittel nicht nach jeder Richtung hin Tadelloses geleistet werden kann. Es ist bereits ersichtlich, daß der größte Theil der neugeschaffenen Räumlichkeiten, sowohl bezüglich der gegebenen Dimensionen, wie auch in Hinsicht auf Lichtwirkung und Totaleindruck, den billiger Weise zu stellenden Anforderungen vollständig entsprechen dürfte. Das ganze Bild entwickelt sich ungefähr folgendermaßen:

Die Haupteingänge im Centrum des Palastes führen in einen blumenreichen mit frischgrünenden Anlagen geschmückten Empfangsraum, dessen Mittelpunkt eine rauschende Fontaine bildet. Er soll, so zu sagen, der Krystallisationspunkt sein, von dem aus sich alles Uebrige in abwechslungsvoller und doch harmonischer Weise entwickelt. — Reiche Portale und dekorative Gitter in kunstreicher Schmiedearbeit schließen das Ganze ab und charakterisiren zugleich die Eingänge in die übrigen Abtheilungen. Der Haupteingang selbst wird nach Innen in großartiger dekorativer Weise ausgestattet und von dem Riesenkarton Werner's zu den Mosaikbildern der Siegessäule in Berlin friesartig bekrönt. Die künstlerische Verherrlichung der Wiedergeburt Deutschlands dürfte wohl kaum eine würdigere Aufstellung finden können, als gerade hier im Centralpunkte einer Ausstellung, deren Hauptzweck es ist, Deutschland auch auf dem Gebiete der Kunst und Kunstindustrie jener Wiedergeburt entgegen zu führen, die uns anderen Völkern gegenüber eben so groß erscheinen läßt, wie auf politischem Gebiete, und wo uns dieselben begeisternden Traditionen vor Augen schweben, wie sie der Machtentfaltung des neuen Reiches als geschichtliche Grundlage gegeben waren.

In dem durch Anlagen geschmückten Centralraum selbst werden die Potentaten Deutschlands und Oesterreichs die Ehrenplätze einnehmen und außerdem Statuen und sonstige geeignete bildnerische Werke je nach Maßgabe der Anlagen ihre Aufstellung finden. — Gegenüber dem Haupteingange erhebt sich ein dekoratives Portal, zusammengestellt aus architektonischen Fragmenten der deutschen Renaissance in ihrer späteren Entwickelung, so den Uebergang vermittelnd in jene Abtheilung, welche die kostbarsten Schätze Deutschlands aus vergangenen Jahrhunderten aufweist und welche uns ein Bild geben wird von der großartigen künstlerischen Begabung des deutschen Volkes, dessen Werke früher die Welt beherrschten wie heut zu Tage jene Frankreichs. Sie wird uns den Beweis liefern, daß es nur der richtigen Hebel bedarf, um auch heute wieder jenen Aufschwung in allmählicher Entwickelung hervorzurufen, der schon einmal unsere nationale Kunst zu so hoher Entfaltung brachte.

Eingetreten durch das Portal wird der Besucher auf erhöhter Terrasse, zu welcher breite Treppen emporführen, die eigentliche Schatzkammer erblicken. Einen großen, eisernen, reich geformten Pavillon, in welchem diebs- und feuersicher die Perlen der historischen Schätze aufgestellt werden. Links und rechts der Treppe halten geharnischte Ritter, modellirt von einem unserer genialsten Künstler, Wache. Sie tragen die Meisterstücke deutscher Waffenschmiede als Wehr zur Schau und beweisen so, wie selbst das rauhe Handwerk des Krieges den Impuls zu herrlichen künstlerischen Schöpfungen gegeben hat.

Zu beiden Seiten des großen Pavillons gelangen kleinere Schränke zur Aufstellung, welche ebenfalls kostbare Schätze bergen werden. In dem übrigen Raum gruppiren sich ganze Kabinete, vollständig stilgerecht ausgestattet und ein Bild gebend vergangenen Komforts und vergangener Pracht. Von der Küche bis zum reichen Prunkgemach wird sich eins an's andere reihen und dadurch nicht nur das Studium des Details, wie bisher bei dergleichen Ausstellungen, sondern auch das Studium der stilistischen Gesammtwirkung ermöglichen, und so dem Kunsthistoriker wie dem Künstler gleiches Interesse bieten. — Ganz besonders bedeutungsvoll wird jener Theil der historischen Ausstellung werden, welcher es sich zur

Aufgabe macht, den deutschen Ursprung einer Reihe von weltberühmten kunstgewerblichen Arbeiten, die, in auswärtigen Museen sich befindend, bis in die Neuzeit als fremdländische Erzeugnisse gegolten haben, durch historische Belege festzustellen und so den Beweis zu liefern, daß Nachbar Völker von hoher künstlerischer Begabung, die uns Deutschen gern den Beinamen „Barbaren" geben, es nicht unter ihrer Würde fanden, Produkte unserer Meister als Perlen ihrer nationalen Kunst zu preisen. — So wird die historische Ausstellung auch dem Laien ein Bild der Grundlage geben, auf welche sich unsere moderne Kunstindustrie heut zu Tage mehr denn je stützt und die eine unerschöpfliche Fundgrube für die künstlerische Entfaltung der Gegenwart ist.

Zu beiden Seiten vom Centralraume und der kunsthistorischen Ausstellung schließen sich nun, vertheilt auf den östlichen und westlichen Trakt des Glaspalastes, die Kunst- und kunstindustriellen Produkte der Gegenwart an. Links vom Haupteingange wird Preußen, rechts davon Oesterreich den Wettkampf eröffnen, und an sie sich anschließend die übrigen deutschen Lande folgen.

Selbstverständlich handelt es sich hier nicht um eine vollständig durchgeführte Eintheilung nach den jeweiligen Ländergruppen, sondern nur um die Schaffung von Repräsentationspunkten, in welchen je ein Land zur besonderen Charakterisirung kommt, da nur dies allein sich mit dem Aufstellungsprinzipe vereinigen läßt.

Säle, offene Räume zu größeren Gruppirungen, Salons, Kabinete werden in mannigfaltigen Bildern dem Beschauer die künstlerische und kunstgewerbliche Entfaltung der Neuzeit vor Augen führen.

Ueberall wird der Grundgedanke der künstlerischen Totalwirkung eines Raumes festgehalten werden, so daß eine Reihe möglichst mustergiltiger Beispiele gegeben sein werden, wie durch stilvolle Behandlung der Form, durch richtige Auswahl der Farbe, durch geschmackvolles Arrangement der einzelnen Gegenstände, durch richtige Vertheilung der künstlerischen Flächendekoration, sowie durch wohlverstandene Placirung von Werken der Kunst ein wohlthuendes, das Schönheitsgefühl erquickendes Ganzes geschaffen werden kann.

Es ist natürlich nicht zu vermeiden, daß eine Reihe von Räumen mit unterlaufen werden, die all' diesen Anforderungen nicht in gleich hohem Maße oder selbst nur ganz unvollkommen entsprechen, aber dieselben werden eine verschwindende Minorität bilden, so daß der Totaleindruck wohl im Stande sein wird, derartige wunde Stellen in der Ausführung des Programmes zu verdecken, um so mehr, da man versuchen wird, derartige Kompartimente durch Detailgruppirung interessant zu machen. Es ist dies in keinem Falle allzu sehr zu bedauern, da gerade durch den Vergleich derartiger an das bisher festgehaltene Prinzip der Ausstellungen erinnernder Räume mit jenen, welche in ihrer künstlerischen Durchführung dem uns vorschwebenden Ziele möglichst nahe kommen, die Ueberzeugung geweckt werden wird, daß auf diesem neu betretenen Wege entschieden wirksamere Resultate erreicht werden, wie auf dem bisherigen althergebrachten.

Ganz besonders freudig zu begrüßen ist es, daß zum ersten Male die Kunst in richtiger Erkennung ihrer Aufgabe der durch sie belebten Industrie eng verschwistert zur Seite steht und gerade dieses Faktum wird es sein, welches dieser Ausstellung eine ganz besondere Bedeutung und Weihe verleihen und welches dieselbe zu einem Marksteine in der Entwickelung solcher Kulturbilder gestalten wird.

Doch auch von weniger hohem Standpunkte aus betrachtet ist dieses Hand in Hand gehen der Kunst mit dem Kunsthandwerke von außerordentlichem Vortheile, sowohl für den Künstler, wie für den Kunstliebhaber, den Beschauer." (Schluß folgt.)

Die Berliner Nationalgalerie.

IV.

Ob der Gedanke, die zur Aufnahme der Cornelius'schen Kartons bestimmten Säle mit Wandgemälden zu schmücken, ein besonders glücklicher zu nennen ist, will ich dahingestellt sein lassen. Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, daß jene Gemälde die Wirkung der Kartons erheblich beeinträchtigt haben würden, wenn sie energischer in der Farbe gehalten worden wären. Jetzt ist das Verhältniß ein umgekehrtes. Die riesigen Kartons, welche große Wandflächen bedecken, nehmen die Sinne so ausschließlich gefangen, daß die Leistungen der Pygmäen an den oberen Wandtheilen neben den Schöpfungen des unvergleichlichen Riesengeistes kaum beachtet werden. Der malerische Schmuck des ersten Corneliussaales ist vom Direktor E. Bendemann entworfen und von seinen jungen Schülern unter seiner Leitung in Wachsfarbe ausgeführt worden.

Dieser Corneliussaal ist, wie bereits erwähnt, von oben beleuchtet. Die beiden Langwände wölben sich in Viertelbögen dem Glasdach zu, während die Schmalwände in ihren oberen Theilen durch eine Säulenstellung mit Giebeldreieck nach den Korridoren des dritten Geschosses geöffnet sind. Rechts und links von diesen Säulenstellungen ist ein sehr geräumiges dreieckiges Feld freigelassen, welches je eine Komposition — farbige Figuren auf lichtgrauem Grunde — enthält. Das Erdenwallen des Genius bildet den Inhalt dieser Kompositionen. Links erscheint der Genius den Erdenkindern und bringt ihnen seine Gaben; auf der anderen Seite ist er von den Repräsentanten des Philisterthums und der Gemeinheit an einen Baum gefesselt worden

und wird von ihnen verhöhnt und gemißhandelt. In dem einen dieser Philister, welcher den Genius durch die gekrümmte Hand betrachtet, erkennt man unschwer den schlimmsten Gegner des Genius, den bösen Kritiker. Auf der anderen Seite wird der Genius von guten Geistern befreit und seine Peiniger werden in die Flucht getrieben. Im vierten Bilde endlich beschließt der Genius sein Erdenwallen und schwingt sich, betrauert von den Erdenkindern, zu seiner ewigen Heimat empor. Leider erkennt man in diesen Kompositionen den Meister nicht wieder, welcher einst die Festsäle des Dresdener Schlosses mit reizvollen Wandgemälden schmückte. Seine hier bekundete Formenschönheit hat einer recht hausbackenen Trockenheit Platz gemacht. Wo die Langweiligkeit haust, haben Phantasie und Grazie keine Stätte. Die wunderliche, süßlich-bunte Farbengebung und die kleinliche Auffassung des Stoffes erinnern — wie man zwar scharf, aber richtig bemerkt hat — an die kolorirten Bilder, welche die Zuckerbäcker auf ihre Bonbonièren zu kleben pflegen. Von einem ernsten, monumentalen Stile ist jedenfalls keine Spur zu bemerken.

Dasselbe gilt von den kleinen, grau in grau auf blaßrothem Grunde gemalten Figurenbildchen in den Halbbogenfeldern der Langseiten. Solche kleinlich erdachten und kleinlich ausgeführten Kompositionen eignen sich wohl für Vignetten und für Holzschnittillustrationen in Gebetbüchern und Jugendschriften, aber nicht für Wandgemälde in einem Saale, der die Kartons eines Cornelius beherbergt. Die Gegenstände dieser Gruppenbilder sind überdies so gesucht, daß man sich nur mit Hilfe des Katalogs zurecht finden kann. Da sitzen zwei Leute über Büchern und fuchteln mit den Händen auf einander los: das sind die Streiter um's Heil. Dann folgt eine Gruppe von fröhlichen Leuten — Freudig Erregte — und ihr Widerspiel — Reuig Zerknirschte. Den Schluß bildet eine Gruppe Studirender: das sind die wissenschaftlich Forschenden. Den Zusammenhang des Ganzen giebt der Katalog mit den Worten an, in diesen Bildern spiegele sich „das Verhalten der Menschheit gegenüber den religiösen Vorstellungen" wieder. Auf der anderen Langseite wird dieser Gedanke in vier weiteren Gruppenbildern fortgesponnen: Knechte des Sinnengenusses — Fromm Andächtige — Heiliger Lehre Lauschende — Unerweckte Kinder der Welt. Letztere Darstellung, welche die Heiden beim fröhlichen Trinkgelage zeigt, erinnert uns an eine allerdings sehr profane Komposition A. v. Heyden's im Berliner Rathhauskeller. Dort werden uns ebenfalls die Heidenfürsten vorgeführt, im Begriff, alles „mit heidenmäßigen Dürsten" auszutrinken, weil die Sündfluth im Anzuge ist. Die fünfte und mittelste dieser Lünetten zeigt auf der einen Seite den Genius und die Natur in Umarmung mit dem Cornelius'schen Wahlspruche: „Mit dem Genius ist die Natur in ewigem Bunde" und auf der anderen Seite zwei Knaben in Handwerkertracht, welche eine Tafel mit der Inschrift „Peter v. Cornelius" halten.

Die (ornamentirten) Kappen dieser Bogenfelder sind auf jeder Seite von sechs Zwickelfeldern mit allegorischen Figuren eingeschlossen, „die Kräfte des Geistes und Gemüthes versinnlichend, welche die Hervorbringung bedeutender Werke bedingen." (Katalog.) Diese acht Figuren — lebensgroß, farbig auf lichtem Grunde — sind sämmtlich, vermuthlich nur aus Gründen der Raumfüllung, geflügelt. Sie haben eine gewisse Familienähnlichkeit mit einander, die sich zunächst in ganz unglaublich langen Körperverhältnissen kundgiebt. Die Düsseldorfer scheinen sich ein eigenthümliches Körperideal, einen Kanon konstruirt zu haben, welcher mehr in die Länge als in die Breite geht und sich von jeder Kraftentwickelung ängstlich fern hält. Auch Peter Janssen, der den zweiten Corneliussaal ausgemalt hat, huldigt diesem Schönheitsideal und hat gleichfalls mehrere solcher schwebenden Fragezeichen in die Luft gemalt. Er hat sie jedoch mit einer ganz achtbaren Körperfülle ausgestattet und ihnen dadurch einiges von ihrer Abnormität genommen. Die acht allegorischen Figuren der an den Kuppelsaal stoßenden Langwand stellen dar: 1) die Anmuth, eine sitzende Frau, welche sich mit Blumen schmückt; 2) den Frieden, einen Jüngling mit dem Palmenzweige in der erhobenen Hand; 3) den Genius der Dichtkunst, einen nackten, leierspielenden Jüngling; 4) die Forschung, repräsentirt durch eine sitzende weibliche Gestalt, welche ein aufgeschlagenes Buch im Schooße hält und in die Ferne blickt. Zwei Halbzwickel, welche die Wand abschließen, enthalten ein Genienpaar, welches mit Früchten aufwärts schwebt, und ein zweites, welches Licht herabträgt. Die vier Flügelgestalten der gegenüber liegenden Wand stellen dar: 1) die Demuth, eine stehende weibliche Gestalt mit auf der Brust gekreuzten Armen; 2) die Begeisterung, eine sitzende Frau, welche in Verzückung gen Himmel blickt; 3) die Kraft, ein sitzender Jüngling, welcher die Linke auf sein Schwert stützt; 4) die Freude, eine nackte nur mit einem blauen Schleier bekleidete Gestalt, welche, Blumen streuend, aufwärts schwebt. In den Halbzwickeln an den beiden Seiten schwebt ein Genienpaar empor, um Licht herabzuholen, während auf der anderen Seite ein zweites Blumen aufwärts trägt.

Dieser erste Corneliussaal enthält die Kartons zu den Wandbildern des projektirten Campofanto in Berlin zu vier großen Bildgruppen vereinigt. Das Arrangement derselben, welches dem Direktor Dr. Jordan verdankt wird, ist vortrefflich.

Der zweite Corneliussaal ist — wie der erste in Wachsfarben nach dem Rezepte des Düsseldorfer Professors Andreas Müller — von Peter Janssen aus

Düsseldorf ausgemalt worden. Der Name dieses noch jungen Malers — er ist im Jahre 1844 geboren — war bislang nicht über engere Kreise hinaus bekannt geworden. Der Katalog, welcher an die Biographie eines jeden in der Nationalgalerie vertretenen Malers eine kurze Charakteristik seiner Fähigkeiten knüpft, sagt von ihm: „Janssen vereinigt mit hohem Schwung der Erfindung den Sinn für klassische Raumgliederung der Komposition und bedeutende Herrschaft über die Farbe.“ Die beiden ersten Vorzüge will ich ihm gern lassen; von dem letzten Vorzuge ist jedoch auf seinen Fresken keine Spur zu merken. Allerdings ist bekannt, daß auch Janssen sich der Farbenfeindlichkeit des Herrn Strack hat beugen müssen; indessen sind seine mir bekannt gewordenen Oelgemälde, z. B. „Die betenden Schweizer vor der Schlacht bei Sempach“ ebenfalls trocken in der Farbe und ohne Geschlossenheit des Kolorits.

Die Vorzüge, welche die Janssen'schen Malereien wirklich aufweisen, sind, wie der Katalog richtig bemerkt, poetische Erfindung und treffliche Komposition, die mit großer Meisterschaft die verschiedenen Räume zu füllen weiß. Ein weiterer Vorzug ist der, daß Janssen ein Verständniß für das Wesen der monumentalen Malerei besitzt. Er arbeitet einerseits im großen Stile und vergißt auf der anderen Seite nicht, daß seine Wandmalereien doch eigentlich nur einen ornamentalen Zweck haben sollen. Dadurch unterscheiden sich seine Arbeiten höchst vortheilhaft von den kleinlichen, miniaturhaften Schildereien Bendemann's. Die Zeichnung ist, bis auf die oben gerügten langen Proportionen in den Frauengestalten, vortrefflich, die Modellirung kraftvoll und plastisch.

Der Stoff dieser Wandbilder ist der Prometheussage entlehnt. Auf jeder Langwand sind je fünf Bogenfelder mit kleineren Kompositionen ausgefüllt, welche die Geschichte des Prometheus nach der hellenischen Mythe bis zu seiner Aufnahme in den Olymp behandeln. Die Figuren, farbig auf lichtem Grunde, sind halblebensgroß. Die Giebelfläche der Schmalwand, welche die Eingangsthür enthält, ist mit einer großen, figurenreichen Komposition bedeckt. Sie bildet den Höhepunkt des katastrophenreichen Prometheusdrama's. Prometheus blickt, an den Felsen geschmiedet, trotzig dem von Zeus gesendeten Adler entgegen. Die Töchter des Okeanos trauern, um ihn in malerischen Gruppirungen gelagert oder den Fluthen des Meeres entsteigend. Rechts ruht ihr Vater Okeanos, links der Berggott Kaukasos.

Die der Thür gegenüberliegende Wand schließt mit einer Nische ab, in welcher die in Bronze ausgeführte Kolossalbüste des Cornelius von Prof. Wittig in Düsseldorf auf einem Sockel von belgischem Marmor steht. Der oberhalb dieser Nische befindliche Wandstreifen ist zur Zeit noch frei. Er soll im Laufe des Sommers mit allegorischen Figuren bemalt werden, „welche im Hinblick auf den im Saale aufgestellten Cyklus der Corneliuskartons zur Glyptothek die Hauptgestalten des hellenischen Epos im Zusammenhang mit der Idee der Läuterung durch die Tragödie versinnlichen“ sollen. In der Nische haben die jungen Schüler Bendemann's, R. Bendemann und E. Röber, mehrere Göttergestalten theils farbig, theils grau in grau auf rothbraunem Grunde gemalt.

Auf beiden Seiten dieses zweiten Corneliussaales liegen zwei längliche Säle, deren Deckendekoration zu den merkwürdigsten Leistungen Strack's gehört. Ueber die Decke ist, natürlich durch Malerei imitirt, ein weißes Leinentuch gespannt, dessen Bordüren gestickt sind. An den Seiten ist der blaue Himmel sichtbar. Hellbronzirte, eiserne Träger spannen sich zwischen den Langseiten unter dieser Decke, während von den Schmalseiten grüne Laubguirlanden mit weißen Blumen und Früchten straff wie Waschleinen hin- und herübergezogen sind. Der Begriff und das Wesen einer Guirlande sträubt sich förmlich gegen diese rücksichtslose Behandlung. Es muß noch hervorgehoben werden, daß auch das frische Grün des Laubes bei Strack verpönt, und daß ein häßliches Graugrün an seine Stelle getreten ist. So ungefähr sieht das Laub im Hochsommer an staubigen Landstraßen aus.

Die Fächerkabinete der Apsis erinnern durch ihre goldgemusterten Tapeten mit reicher Bronzeeinfassung, durch die mit rother Farbe untermischten Stuckdekorationen der Decken und Wände an die prunkvolle Ausstattung der Wiener Kafé's. An der plastischen Ausschmückung dieser Räume — kleine Stuckmedaillons in den Friesen unter den Decken — haben sich die Bildhauer Haetzer, Tendlau u. A. versucht.

Von dem dritten Geschoß ist nicht viel zu sagen. Es weist eigentlich nur ein brauchbares Zimmer gegenüber der Mündung des rechts emporführenden Treppenlaufes auf, in welchem die Kartons zu den Rethel'schen Fresken für das Aachener Rathhaus untergebracht worden sind. Da die Hauptsäle des unteren Geschosses Oberlicht haben, durchschneiden sie selbstredend das dritte Geschoß, so daß nur zu beiden Seiten Raum für ein paar Korridore geblieben ist.

Es erübrigt noch, einige Worte über den Katalog der Nationalgalerie zu sagen, welcher unter Mitwirkung des Herrn Dr. Dohme von dem Direktor Herrn Dr. Jordan verfaßt worden ist. Meines Wissens ist dieser Katalog der erste, in welchem die auf dem ersten kunstwissenschaftlichen Kongreß aufgestellten Grundsätze vollständig festgehalten und durchgeführt worden sind. Die Einleitung enthält außer einer ziemlich detaillirten Beschreibung des Gebäudes eine Geschichte der Wagner'schen Sammlung, welche den Grundstock der gegenwärtigen Nationalgalerie bildet und zugleich

die Veranlassung zur Errichtung eines besonderen Gebäudes gegeben hat. Die Wagner'sche Sammlung bestand aus 262 Gemälden, die ihr Begründer, der 1861 verstorbene Konsul Wagner, mit einem Kostenaufwande von weit über 100,000 Thalern zusammengebracht hatte. Aus dieser Summe ist ersichtlich, daß die Sammlung nicht lauter Kunstwerke ersten Ranges enthalten kann. Indessen ist sie an guten Bildern reich genug, so daß man etwa ein Drittel von der genannten Zahl wird ausscheiden können, wenn man die Absicht durchführen will, nur gute Bilder in der Nationalgalerie aufzubewahren. Die Wagner'sche Sammlung giebt eben ein treues Bild von der deutschen Staffeleimalerei während der dreißiger, vierziger und funfziger Jahre — schlecht und gerecht. Es ist nicht die Schuld ihres Stifters, daß er nicht lauter gute Bilder seiner Galerie einverleiben konnte. Die späteren Erwerbungen, die aus einem besonderen Fonds gemacht worden sind, waren meistens glücklich. Dazu kamen einige sehr werthvolle Bereicherungen durch Schenkungen des Kaisers, der Kaiserin und einiger Privatleute, so daß sich die Gesammtzahl der Bilder nunmehr fast auf 400 beläuft. Dazu kommen 85 Kartons und Zeichnungen und 16 plastische Werke.

Der Katalog enthält eine möglichst ausführliche Lebensbeschreibung jedes Künstlers, die vielleicht hie und da zu weitschweifig — z. B. bei Cornelius sechs Seiten lang — ausgefallen ist, und eine Charakteristik seiner künstlerischen Fähigkeiten. Es fragt sich, ob der Katalog durch letzteren Zusatz nicht über die Grenzen seiner Bestimmung hinausgegangen ist. Abgesehen davon, daß es eine sehr heikle Geschichte ist, die künstlerischen Qualitäten noch lebender Künstler in einem quasi amtlichen Werke offiziell festzustellen, ist der Verfasser nicht selten in die Phrase gerathen. Er war auch oft zu Wiederholungen genöthigt, wie es in der Natur der Sache liegt, und mußte bisweilen aus naheliegenden Gründen, z. B. bei Kaulbach, von der Würdigung des Künstlers gänzlich abstrahiren. Im Uebrigen verdient die fleißige und sorgsame Arbeit volle Anerkennung. Bei den großen Schwierigkeiten, welche die Zusammenstellung des biographischen Materials bot, ist die Aufgabe in durchaus zufriedenstellender Weise gelöst. Es hält bekanntlich bei lebenden Künstlern sehr schwer, etwas Näheres über ihre Lebensumstände und besonders über ihre Bildungszeit zu erfahren. Einige jüngst verstorbene Künstler waren sogar beinahe schon verschollen, so daß die Feststellung ihrer Lebensumstände nicht geringere Schwierigkeiten verursachte als bei vielen Künstlern der Vorzeit.

Nachdem die Nationalgalerie sowohl in einigen Organen der Tagespresse als auch in den gebildeten Kreisen Berlins entschiedene Mißbilligung erfahren hat, ist gegen die „Kunstkritiker", welche sich vermessen haben, frei von der Leber weg zu reden, von gewisser Seite die bekannte Redensart gebraucht worden, es sei leichter ein Gebäude herunterzureißen als aufzubauen. Es sei im Gegentheil verdienstlicher, den verborgenen Vorzügen des Gebäudes nachzuspüren und solche aufzudecken, um so mehr, als mit Sicherheit anzunehmen sei, daß der Architekt die Mängel seiner Schöpfung ebenso genau kenne wie der Kunstkritiker. Ich muß gestehen, daß ich mich mit dieser Art von „Kunstkritik", die mehr an Marktschreierei erinnert, nicht befreunden kann. Dennoch habe ich mir die erdenklichste Mühe gegeben, den „verborgenen Vorzügen" nachzuspüren. Ich muß gestehen, daß ich dabei zu einem kaum nennenswerthen Resultate gekommen bin, von dem ich in diesem Blatte ehrlich Bericht erstattet habe. Schwerlich wäre übrigens etwas erzielt worden, wenn man über die Nationalgalerie den Mantel der christlichen Liebe gedeckt hätte. Es gilt hier das alte Wort: „Wenn die Menschen schweigen, werden die Steine reden."

Adolf Rosenberg.

Kunsthandel.

R. B. **Das Grüne Gewölbe in Photographien.** Im Verlage von Paul Bette in Berlin erscheint demnächst ein großes Werk, welches etwa dreihundert der interessantesten und künstlerisch werthvollsten Gegenstände aus der hochberühmten, bisher schwer zugänglichen und daher wenig gekannten Sammlung des Grünen Gewölbes zu Dresden auf 100, mittels Photographie Druckes von Römler & Jonas zu Dresden) hergestellten Tafeln zur Anschauung bringen wird. Wir begrüßen dieses verdienstvolle Werk, über welches wir später eingehend referiren werden, mit besonderer Freude. Denn es bringt uns willkommene Bereicherung unseres kunstgewerblichen Materials, gleich werthvoll für die Benutzung in Ateliers und Schulen, wie in dem Studirzimmer des Gelehrten.

Nekrologe.

E. v. H † **Johann Christoph Rist**, Landschaftsmaler, geb. zu Stuttgart d. 17. März 1790, gest. zu Augsburg am 15 Mai d. J., wurde mit 14 Jahren von seinem Vater, einem achtbaren Bürger und Rothgerber, zum Hofkonditor in Stuttgart in die Lehre gegeben, nach welcher er 1809 nach Wien in Kondition ging, und, durch seine Neigung zur Kunst getrieben, vom Kupferstecher Leibold und Prof. Seele empfohlen, die Erlaubniß, in der kaiserl. Akademie studiren zu dürfen, erwarb, wozu er freilich 2½ Jahre nur wenige Morgen und Abendstunden verwenden konnte. Als er endlich jene Stufe erreichte, selbst Zeichenunterricht geben zu können — die Stunde wurde damals in Wien mit 3 fl. bezahlt — konnte er sich ganz der Kunst widmen. Nach sieben Jahren wurde von der k. k. Akademie ein Preis für Landschaftsmalerei ausgeschrieben, welchen Rist bei der Konkurrenz errang. — Nach diesem Erfolg drang sein Bruder Gottlieb, ein begabter Kupferstecher, auf seine Heimkehr, die ihm, da er sich durch seine Reise nach Wien der Konskription entzogen, erst nach einer mittlerweile ertheilten Amnestie möglich war. Der errungene Preis verschaffte ihm die beste Aufnahme und viele Aufträge. Der vorige König von Württemberg, die verwittwete Königin, Kaufmann Lisching, ein damaliger eifriger Kunstsammler, u. A. m. kauften ihm Bilder ab. Auch Schadow besuchte ihn und bestellte bei ihm eine Ansicht von Salzburg. Mit Thorwaldsen verkehrte er viel. Nur der Wunsch: „Nach Italien" war ihm noch übrig. Hier stand ihm Maler Schnitzer treulich bei, und, obwohl der einflußreiche Dannecker sich für Gegenbaur ver-

wendete, erhielt doch Rist den Vorzug zu einem Stipendium von 500 fl., worauf er 1823 in Gesellschaft seines Bruders, des Landschaftsmalers Ernst Fries und des Decorationsmalers Schilbach aus Darmstadt wohlgemuth zu Fuß nach Venedig und Florenz, und von da mit Vetturino nach Rom zog, wo sie nach zwei Monaten anlangten. Ueberall füllte er seine Mappen mit den herrlichsten Zeichnungen, und man darf nur bei der alten Garde der Künstler, die von jener Zeit in Rom noch übrig sind, anfragen, um den Namen Rist mit Achtung nennen zu hören. Hier verhüllte sich aber der freundliche Stern, der ihm bisher auf seiner Lebensbahn voranleuchtete. In Ariccia, wo er zeichnete, erkrankte er am Fieber, und, noch schwer leidend, wurde er von Ernst Fries zu seinem sterbenden Bruder nach Rom abgeholt, um denselben bald bei der Pyramide des Cestius begraben zu müssen. Der Verlust seines Bruders, mit dem ihn gleiches Streben wie die innigste Liebe verband, raubte ihm die alte Lust und Zufriedenheit bei seinen Arbeiten, weßhalb er 1827 Italien verließ, um eine Schwester in Augsburg zu besuchen. Aber sein leidender Zustand dauerte noch während eines Aufenthaltes fleißigen Schaffens in München von 1830—40 fort, und erst bei seiner Rückkehr nach Augsburg erhielt er seine volle Gesundheit unter der Behandlung seines Arztes Dr. Girl zurück, der, selbst ein feinfühlender Kunstfreund, auf seine Gemüthsstimmung einzuwirken und ihn zu veranlassen wußte, wieder Zeichenunterricht zu ertheilen. Rist hatte die Freude, manchen trefflichen Schüler zu bilden, namentlich eine Tochter seines Arztes, Frau Helisena Koch-Girl, als eine vortreffliche Künstlerin entwickelt zu sehen. Später errichtete der Rath der Stadt für Rist eigens eine Zeichenschule, in welcher er seinen Grundsatz durchführte, daß man gleich mit dem Zeichnen nach der Natur beginnen müsse. So erlebte er einen Nachsommer künstlerischer Thätigkeit und verbrachte seine letzten Jahre, trotz der Gebrechen des Alters heiter und gesellig im Kreise seiner Verwandten und Freunde. Noch an seinem 80. Geburtstage, der in der Augsburger Liedertafel, deren eifriges Mitglied er war, gefeiert wurde, sang er mit jugendlichem Feuer das von ihm geliebte Rheinweinlied, und Hermann Lingg sendete ihm zu diesem Tage folgende Worte:

„Wen die Götter, heißt es, lieben,
Der stirbt jung.
Doch wem bis ins Alter ist geblieben
Jugendliebe und Begeisterung,
Der ist wohl noch besser angeschrieben."

B. **August Leu**, Maler in Düsseldorf, ein Sohn des berühmten Landschaftsmalers gleichen Namens, starb daselbst nach längern Leiden den 10. Mai 1876 im Alter von vierundzwanzig Jahren. Er bildete sich bei seinem Vater, bei Koller in Zürich und in München zum Thier- und Landschaftsmaler aus und offenbarte in seinen Bildern ein beachtenswerthes Talent, welches sich bei fortgesetzten Studien und längerem Schaffen gewiß schon entfaltet haben würde.

Kunstgeschichtliches.

Die Ausgrabungen von Olympia. Die Briefe unserer Landsleute von Ende März bis 21. April bezeugen den erfolgreichen Fortgang der Arbeiten und den günstigen Gesundheitszustand der archäologischen Kolonie in Druva. Man hat in verschiedenen Strecken an der Südostseite des Tempels die alte Mauer gefunden, welche den Tempelhain einfaßte, die Altismauer, deren Aufdeckung für die Topographie des ganzen Lokals von Wichtigkeit ist. Vier bis fünf Meter vor der Mauer fand man eine Reihe von Postamenten; 18 noch an Ort und Stelle stehend, andere umgestürzt, die meisten sind oblong oder quadratisch, rund nur zwei. Näher der Mauer fanden sich die Bruchstücke älterer größerer Postamente, die wohl zur Aufstellung eherner Viergespanne gedient haben. Nach Freilegung aller Postamente steht eine reichliche Inschriftenernte in Aussicht. Von Skulpturen fand man die Fragmente einer Kaiserstatue, neue Pferdefragmente vom Ostgiebel und unter der Masse vergoldeter Bronze, die den Boden bedeckt, einige größere werthvollere Stücke, die Kriegern, Rossen und Dreifüßen angehören. Der alte Boden wird jetzt auch an der Südseite des Tempels freigelegt, wo die mächtigen Säulentrommeln, wie sie vom Erdstoße hingeworfen wurden, neben einander liegen. An der S.-W.-Ecke des Tempels beginnt vom Unterbau desselben eine ca. 4 Meter breite Mauer, die sich bis jetzt 16 Meter weit nach Süden verfolgen läßt; eine Mauer, welche, wie die fränkische Mauer in Athen, aus einer unglaublichen Menge von Architekturstücken aufgebaut ist, glücklicherweise ohne Mörtel, so daß die allmähliche Auflösung dieser Mauer für die Baugeschichte von Olympia reiche Ergebnisse verspricht. Seit der Ankunft von Baurath Adler und Dr. Hirschfeld in Olympia (Sonnabend, 8. April) wurde den Arbeitern eine neue Aufgabe gestellt, nämlich die Säuberung des Fußbodens des Tempels, um auf demselben die Spuren der alten baulichen Einrichtung zu erforschen. Eine völlige Ausräumung ist in diesem Frühjahr nicht mehr möglich, doch hat man schon die Ueberreste der Cellamauer gefunden, sowie die unteren Theile der Säulen, welche in der Cella aufgestellt waren; hier ist auch das alte Marmorpflaster erhalten, dessen Beschaffenheit über die ursprüngliche Eintheilung und Benutzung des Raums die lehrreichsten Ergebnisse in Aussicht stellt. Man ist gegenwärtig beschäftigt, die Vorcelle (Pronaos) des Tempels vollständig auszuräumen und die Schuttmassen zu entfernen, welche die Südhälfte der Cella noch bedecken. Diese Arbeiten wurden täglich von 80 Mann ausgeführt, lediglich zur wissenschaftlichen Erforschung des Tempelbaues und ohne Hoffnung auf besondere Funde. Um so erfreulicher war es, daß Mittwoch, den 19. April, bei Aufräumung des Pronaos dicht unter der Oberfläche (0,60 tief) eine Metopentafel zum Vorschein kam, nach oben gekehrt, so daß der Kopf einer Jungfrau zuerst sichtbar wurde. Donnerstag Mittag wurde die Freilegung vollendet und man hatte nun ein Prachtstück der ersten Campagne vor Augen. Es ist eine Marmortafel, 1,60 hoch, 1,51 breit, ohne oberen Rand, mit niedrigem Unterrand. Links eine feierlich stehende, lang bekleidete Jungfrau, deren rechter Arm herabhängt mit geöffneten Fingern; der Kopf ist nach rechts gewendet, das wellige Haar mit einer Haube bedeckt; der linke Arm ist nach oben gerichtet. Daneben, ihr den Rücken wendend, ganz im Profil, ein unbekleideter Mann, eine Last tragend; der bärtige Kopf ist nach vorne gerichtet, so daß er in geschickter Weise zwischen den Oberarmen sichtbar wird. Ihm gegenüber Herakles, den rechten Arm nach vorne streckend, mit drei Aepfeln in der Hand; der linke Arm ist gebrochen. Alles Andere ist vortrefflich erhalten, namentlich der Kopf mit Spitzbart, Locken und Stirnband. Die an der unteren Ecke rechts fehlenden Stücke sind größtentheils noch gefunden. Das Werk ist nach Stil und Inhalt unschätzbar. Die Figur in der Mitte kann nur Atlas sein, von dem man glaubte, daß sein Kopf unter den aus Olympia nach Paris gebrachten Bruchstücken sei. Wegen der Aufräumung des inneren Tempels ist die Ausgrabung außerhalb desselben langsamer vorgeschritten. Dazu kommt, daß zum Osterfeste die Tzakonen in ihre Heimat abzogen und die Arbeitskräfte um ein Drittel verringert wurden. Auch die Herstellung der Photographien, die durch Hrn. Romaides aus Patras gemacht sind und sehr gelungen sein sollen (sie werden jetzt in Patras vervielfältigt), verlangte viele Arbeitskräfte, um die Skulpturwerke aus den Magazinen und zurück zu bringen. Ebenso war die Herstellung der Gipsformen durch Martinelli und Borghini eine schwierige und mühevolle Aufgabe. Es sind jetzt alle wichtigeren Stücke geformt und zur Verpackung bereit; der Transport soll auf dem Alpheios bewerkstelligt werden, denn leider ist die Fahrstraße noch nicht fertig, auch nicht die Kladeosbrücke, welche den Schlußpunkt der Straße von Pyrgos nach Olympia bilden soll. Dr. Hirschfeld wird Verpackung und Transport überwachen. Bei dem Zusammensuchen der zusammengehörigen Skulpturen ist es gelungen, den Unterkörper des knieenden Mannes mit dem am 15. December gefundenen Oberkörper als vollkommen zusammenpassend zu erkennen; dadurch ist eine beinahe vollständige Figur des Ostgiebels gewonnen, die Figur eines Wagenlenkers, welche der linken Giebelseite angehört. Als zur Nike gehörig hat sich das Bruchstück eines Vogels gefunden, das genau an die linke Seite der Statue paßt. Von Inschriften sind in den letzten Wochen besonders solche zu Tage gekommen, die sich auf römische Zeiten beziehen, drei Mummiusinschriften, eine Inschrift auf Claudius Lyson u. a. Man denkt vorläufig die Arbeiten bis Ende Mai fortzusetzen. Die Jahrhunderte lang so verödete Tempelstätte von Olympia ist

seit diesem Frühjahr wieder ein Wallfahrtsort geworden; in den Ostertagen hat man täglich 400 bis 500 Fremde gerechnet.

Vermischte Nachrichten.

Das neue Opernhaus in London. Man schreibt der Kölnischen Zeitung: Der Bau des neuen Opernhauses am Themse-Kai schreitet rüstig vor. Dem jetzt ausgestellten Modelle nach zu schließen, wird es nicht nur eines der größten, sondern auch der bestgeplanten Theater der Welt werden. Selbst auf der obersten Galerie sind die schmalen Marterbänke aus Holz durch Armstühle ersetzt und zwischen den 521 Sitzen des Parterres ist für mehr Raum, als sonst üblich, zum Durchgang der Kommenden und Gehenden gesorgt. Die Größe des Zuhörerraumes ist genau die der Scala in Mailand; jede der 94 Logen besitzt ein hübsches Vorzimmerchen; 8 größere Räume dienen für Erfrischungen und 12 kleinere dem einst in England so verpönten Laster des Tabakrauchens. Aehnliche Bequemlichkeiten finden sich allerdings nun auch in anderen Theatern, dagegen verdienen als Eigenthümlichkeiten folgende Punkte hervorgehoben zu werden: 1) eine Heizvorrichtung durch Dampf im Winter; 2) eine Lüftungsvorrichtung durch Drehfächer im Sommer; 3) Beleuchtung des Zuschauerraumes und der Bühne mitteist Elektricität; 4) die Anlage eines Eisenbahnhofes im Innern des Gebäudes; 5) eine unterirdische Verbindung desselben mit dem Parlament und dem St. Stephens-Klub; 6) die Handhabung des gesammten Bühnenmaschinenwesens durch hydraulische Kraft; 7) die Anlage einer Reihe von Ankleidezimmern, damit diejenigen, welche vom Lande oder von der City kommen, im Gebäude selber Toilette machen können; endlich 8) die Anlage von Bädern im Hause, über deren Benutzung vor, während oder nach der Aufführung der Baumeister seine eigenen Gedanken haben mag.

Ein französisches „Institut für hellenische Korrespondenz" ist Anfangs April in Athen eröffnet worden. Es ist dies eine Nachbildung der seit Jahrzehnten in Rom und seit Kurzem in Athen schon bestehenden deutschen Institute für archäologische Korrespondenz, deren segensreiches Wirken überall dankbar anerkannt wird.

Zeitschriften.

Gazette des beaux-arts. Lief. 227.
Carpeaux, von P. Mantz. (Mit Abbild.) — Du décor des vases, von Ch. Blanc. (Mit Abbild.) — Le musée de Colmar, par Ch. Goutzwiller, compte-rendu par L. Clément de Ris. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 72. 73.
Vade Mecum du Salon de 1876, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Un mot à propos de Rembrandt, von Ch. Vosmaer. — Lettres romaines. — L'art en Amérique, von H. N. Powers. (Mit Abbild.) — Une dette nationale, von J. Raymond. — Une vente à New-York.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 4.
Ein fürstliches Stammbuch aus dem 17. Jahrhundert, von Dr. J. Bächtold. — Sphragistische Aphorismen. — Ein Gemälde Albrecht Dürer's zu Mainz, von Dr. Messmer.

Art-Journal. Mai.
Ancient irish art. The shrine of St. Manchan, von L. Jewitt. (Mit Abbild.) — The costume of english women from the heptarchy to the present day, von W. Thornbury. (Mit Abbild.) — Corruption of national art idiosyncrasy. — Royal scottish academy. — Bric-a-brac at Florence, von J. J. Jarves. — Art-notes from the continent. — Diseased literature and arts. — The royal hibernian academy. — Exhibition of the works of the late G. J. Pinwell. — Contributions to the international exhibition, Philadelphia. (Mit Abbild.) — Art exhibition in Munich. — Birmingham royal society of artists.

Kunstkroniek. Lief. 3. u. 4.
Lourens Alma Tadema, von C. Vosmaer. — Jozef van Lerius, von Steeckx. — Amsterdam, op het Louvre, von L. Backhuysen.

Kunst und Gewerbe. No. 20. 21. 22.
August v. Kreling, von O. v. Schorn. — Das provisorische Statut der kgl. Akademie der Künste zu Berlin.

The Academy. No. 210.
The salon of 1876, von E. F. S. Pattison. — The royal Academy, von W. M. Rossetti. — Art sales.

Gewerbehalle. Lief. 6.
Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn in Württemberg, von Dr. E. Paulus. (Mit Abbild.) — Säulenfragment am Rathhaus zu Nördlingen; Pilasterverzierungen vom Portale der Kirche zu Freinsheim; Details einer in Eichenholz geschnitzten Thür aus der Zeit Ludwig's XIV. — Moderne Entwürfe: Muster für Seidendamast; Tischdecke in Leinendamast mit farbiger Kante; Bücherschrank; Schreibtisch und Stühle; Brunnen im Stile der deutschen Renaissance; Schmiedeeiserne Gitter; Kelch in feuervergoldetem Silber mit Zellenschmelz; Plafond des Festsaales der Liederhalle.

Inserate.

Als Beitrag für die **Schnaase-Büste** gingen ferner ein:

Von Frau Direktor Schirmer in München . . . . 10 M. — Pf.
Summe der bisher. Quittungen . . 4126 „ 20 „
Gesammtsumme . 4136 M. 20 Pf.

Die Sammlung wird hiermit geschlossen.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

9. Juni

Nr. 35.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahres-Ausstellung im Wiener Künstlerhause.

III.

Daß die Landschaft diesmal, wie gegenwärtig überhaupt auf allen Ausstellungen, stark vertreten ist, gehört mit zu den Zeichen der Zeit. Ist doch unser modernes Naturbedürfniß eine verhältnißmäßig noch junge Errungenschaft, und sind wir doch sogar zu der Behauptung berechtigt, daß die wahre Naturempfindung erst zu Beginn der modernen Kulturstufe sich einstellte. Zur Zeit der wiedergeborenen großen Kunst fiel es keinem Maler ein, aus der umgebenden Natur viel Wesens zu machen, und er wäre mit ihrer Wiedergabe keinem Verlangen der Zeitgenossen entgegengekommen; mit welch' feinem Naturgefühle auch der landschaftliche Theil auf einzelnen Raffaelischen Bildern poesievoll stilisirt ist und welch' großartigen naturalistischen Wurf auch die stimmungsvoll als Hintergrund verwendeten Landschaftsbilder auf gar manchen Werken Tizian's aufweisen, immer sind diese Naturbilder blos in Absicht auf das Figürliche der Darstellung hinzukomponirt und nirgends Selbstzweck. Eine ganz neue, auf der Natur beruhende Weltanschauung mußte zuvor durch Cartesius und durch den Spinoza'schen Pantheismus zum Durchbruch gelangen, ehe die der Natur unmittelbar huldigende Landschaftsmalerei zu den Leistungen eines Claude Lorrain, van Goyen, Jacob Ruysdael und Hobbema sich emporschwang. Unsere Zeit vollends, in welcher, Dank dem Motor des Dampfes, fast jeder Kunstfreund aus eigener Anschauung nicht blos den allgemeinen Charakter eines Landschaftsbildes, sondern sehr oft die spezielle Vedute kontroliren kann, geht natürlich weiter; es möchte Jedermann nicht blos eine „italienische" oder „Alpen"- oder „Wald"-Landschaft besitzen, in welch' allgemeinen Kategorien man sich früher bewegte, sondern diesen oder jenen Gebirgszug, Gletscher, See oder Baumschlag, welcher ihm auf einer seiner Reisen besonders zugesagt hat. Abgesehen davon, sind die Liebhaber auch dahinter gekommen, daß die Lust an einer Landschaft bedeutend länger vorhält, als an einem Genrebild, weil die Figuren des letzteren denn doch immer denselben Ausdruck beibehalten und dieselben Empfindungen wachrufen, während eine gute Landschaft wegen ihrer auf die Phantasie des Beschauers je nach dessen Stimmung meist verschieden wirkenden Elemente und wegen ihres häufigen Kontrastes mit dem momentanen Charakter der umgebenden Natur, der Witterung und Jahreszeit, den Beschauer sehr oft in anderer Weise anregt und in ihm das Gefühl des Ueberdrusses nicht so leicht aufkommen läßt. Daraus erklärt sich die gegenwärtige Ueberproduktion auf diesem Gebiete und das relativ größere Geschick, welches auf demselben zu Tage tritt, da heute in jeglicher Kunst das Talent, „Stimmung" zu machen und bei dem Genießenden eine Ergänzung des Kunstwerkes aus Eigenem zu veranlassen, weit allgemeiner ist, als der Drang und die Gabe älterer Kunstepochen, in klaren Formen den Gedanken voll auszugestalten.

Leider ist diesmal auch unter den Landschaften keine eigentlich bedeutende neue Leistung zu verzeichnen. Eine „Landschaft" von Lichtenfels ist wohl im großen Stile koncipirt und kräftig, mit voller Beherrschung der Linien und Farben durchgeführt; allein das Motiv ist für die

Intention und für die Dimensionen des Bildes denn doch zu dürftig. Große Aufmerksamkeit erregten unter den Arbeiten von Emil J. Schindler zwei Veduten aus Amsterdam durch die reizvolle Zusammenstimmung der Farben und die gelungene Verwerthung der architektonischen Momente, dann zwei Ansichten der Insel Lacroma, welche bekanntlich Kaiser Maximilian von Mexico vor Jahren zu einem bezaubernd schönen, in südlicher Vegetation prangenden Park umgestaltet und mit einem geschmackvollen Schlosse geschmückt hat. Die eine derselben, mit dem Schloße und Blumen-Parterre im Vordergrunde und dem weiten Ausblick auf die blaue See, ist meisterhaft aufgebaut und, bei aller Diskretion in den aufgewendeten Mitteln, glänzend beleuchtet; weit bunter, aber noch immer nicht unruhig, stellt sich die andere Ansicht dar, auf welcher kräftige Pinien den Vordergrund beleben, während das Meer im Hintergrund ein wenig zu schwer gerathen ist. Gottfried Seelos hat eine Reihe seiner beliebten architektonischen und landschaftlichen Veduten aus Südtirol ausgestellt, die sich auch diesmal durch scharfe Auffassung und treue, liebevolle Wiedergabe der reizenden, italisch anmuthenden Natur auszeichnen. Ein „Winterabend in Salzburg" von Hansch zeigt uns diesen ehedem so bedeutenden Meister in vollem Niedergange; es ist wirklich betrübend, dieses Bild zu sehen, in welchem kein Farbenton wahr erscheint, keiner zum anderen stimmt und nur noch die Komposition hin und wieder an die gute Zeit des Künstlers erinnert. Auch Obermüllner ist diesmal nicht glücklich vertreten; sein „Weihnachtsabend des Waldes" bringt es, trotz der Sinnigkeit des Motives und der virtuosen Darstellung der bereiften und beschneiten Bäume, zu keiner Wirkung, weil ein verfehlter Sonnenuntergangs-Effekt das Bild geradezu befleckt. August Schäffer, längst als meisterhafter Schilderer des Waldes bekannt, zeigt sich in seiner „Meeresbucht" auch als feiner Kenner des Wassers; die zwischen scharf beleuchteten Kreidefelsen eingeschlossene, tiefblaue See ist leicht und transparent, in der besten Manier wiedergegeben, und das ganze Bild hat überhaupt viel Kraft und Stimmung. Wenn wir noch ein charakteristisches Bild Josef Hoffmann's von der griechischen Küste und zwei Landschaften von Robert Ruß anführen, die zwar beide den Stempel der großen Begabung dieses Künstlers an sich tragen, aber wegen erheblicher Fehler in der Anlage nicht zur beabsichtigten Wirkung gelangen, so haben wir alle Leistungen der einheimischen Landschafter erschöpft, welche zu einer Besprechung Anlaß geben. Denn die in dieser Zeitschrift bereits nach Verdienst gewürdigten „Ansichten aus dem kaiserlichen Thiergarten bei Wien" von August Schäffer und Franz von Pausinger sind ebenso wenig Novitäten als die prächtigen, in der Komposition und im Kolorit gleichmäßig energischen Aquarelle Josef Hoffmann's aus Helgoland.

Unter den neuen Landschaften auswärtiger Künstler fiel uns zunächst eine Ansicht aus Rotterdam von Gustav Schönleber in München angenehm auf. An der klaren Disposition der Vedute und der scharfen Zeichnung der Architektur bewährt sich der Nutzen der „Malerradirung", wie ein Vergleich des besprochenen Bildes mit der im Auftrage der Wiener „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" von demselben Künstler früher ausgeführten Original-Radirung der gleichen Ansicht darthut. Der „Hintersee mit dem Steinberg" von A. Leu in Düsseldorf ist eine sehr fleißig und gewissenhaft durchgeführte, von richtiger Auffassung zeugende Naturaufnahme; das gleiche Lob gebührt der „Harzlandschaft" von A. L. Frische in Düsseldorf. Der „Winterabend im Walde" von L. Douzette in Berlin ist ein tüchtig gemaltes und hübsch beleuchtetes Wald-Interieur, welches der vor einigen Monaten ausgestellten großen Waldlandschaft desselben Künstlers in Nichts nachsteht. An der herbstlichen „Abendlandschaft" von K. Buchholz in Weimar ist die glücklich empfundene und im ganzen Bilde festgehaltene Stimmung zu loben; auch an der „Abendstimmung" des Weimarers K. Rettich ist der Grundton gelungen, dagegen die Durchführung mangelhaft. Eine kleine Landschaft von Karl Kubinzky in München interessirt wegen der trefflichen Behandlung des landschaftlichen Terrains.

Den eben besprochenen neuesten Produkten der Landschaftsmalerei sagt es weit weniger als dem Beschauer zu, daß so zahlreiche ältere Arbeiten hervorragender Meister von feststehendem Rufe in die Ausstellung aufgenommen worden sind. Drei Landschaften in Oel von Andreas Achenbach, darunter ein Küstenstück von geradezu heroischem Charakter in der Komposition und unübertrefflicher Energie und Wahrheit in der Farbengebung, dann eine „Bewegte See" in Wasserfarben gehören zu den Glanznummern der Ausstellung; auch die lebendige Skizze eines neapolitanischen Straßenbildes und die trefflich gestimmte, mit glücklichem Blick in Bezug auf die Komposition aufgenommene Vedute nach Vieco an der Sorrenter Straße von Oswald Achenbach sind unangenehme Rivalen für jüngere Landschafter. Ein Aquarell von Hildebrandt gehört nicht zu den bedeutenden Leistungen des Meisters, trägt aber doch die volle Signatur seines breiten, farbenreichen Pinsels. Von Rousseau in Paris finden wir eine geniale landschaftliche Farbenskizze von erstaunlicher Wirkung, namentlich in der großartigen Perspektive; auch auf den „Moosjägern" von Decamps ist der landschaftliche Theil von besonderem Reize. Ein Seestück von Fritz Sturm in Karlsruhe gehört zu den besten Arbeiten dieses geschätzten Künstlers, mit der

Marine von Clays in Amsterdam hält es aber doch den Vergleich nicht aus.

Das Thierstück ist durch die bekannten Wiener Künstler Bühlmayer und Ranzoni würdig vertreten; im Allgemeinen aber kranken ihre Bilder daran, daß sie im landschaftlichen Theile nicht ausreichen. Diesen Vorwurf müssen wir indeß auch gegen Meister Koller in Zürich erheben, dessen „Herbstweide" einige Prachtexemplare von Rindern in unübertrefflicher Auffassung und Darstellung aufweist. Den Unterschied von der französischen Malweise demonstriren auf sehr interessante Art zwei Bilder mit Kühen von Troyon, denen ebenfalls die höchste Vollendung nachgerühmt werden muß.

Wir hätten von dieser Jahresausstellung Nichts mehr zu berichten, wenn nicht in dieselbe nachträglich eine Anzahl von Bildnissen Canon's eingereiht worden wäre, welche viel Aufsehen gemacht und insbesondere eine naheliegende, stets unter lebhafter Parteinahme geführte Vergleichung mit den Arbeiten Angeli's im Gefolge gehabt haben. Durch diese Porträts hat Canon abermals bewiesen, daß er ein gründlicher Kenner und geschmackvoller Virtuose seiner Kunst ist, wie wir deren nur sehr wenige besitzen, daß man aber ihm als Maler alle und jede Eigenart absprechen muß. Es giebt bekanntlich gebildete und geschmackvolle Musiker, die ohne eigene Erfindungskraft und ohne jede originelle Instrumentation ganz achtbare, geschickt in Partitur gesetzte Kompositionen liefern, die sich recht gut ausnehmen, aber dennoch immer zur Frage drängen, wo man denn diese neue Musik schon früher so oft gehört habe; solche Art von Kompositionen nennt man mit einer treffenden Bezeichnung „Kapellmeister-Musik". In analoger Weise könnte man Canon's Bilder, die sich stets an Rubens, van Dyck und auch an die Venezianer so stark „anlehnen", daß man bei ihrer Besichtigung aus Reminiscenzen an Arbeiten dieser alten Meister gar nicht herauskommt, etwa als „Museums-Malerei" bezeichnen. Dadurch soll ausgedrückt werden, daß der Künstler die Natur nicht auf eigene Art, aus erster Hand auffaßt und darstellt, sondern durch das Medium anderer künstlerischer Individualitäten, die ihm durch intensive Museums-Studien so geläufig geworden sind, daß er sie unbewußt nachahmt und eklektisch verwendet. Diese habituelle Imitation geht bei Canon so weit, daß er mitunter einen alten Meister nicht einmal direkt, sondern durch das Medium eines seiner Schüler nachahmt; Rubens insbesondere präsentirt sich auf den Canon'schen Bildern zumeist in der Art, wie auf den Arbeiten der allerersten Epoche van Dyck's. Hat man sich aber einmal mit dem Gedanken vertraut gemacht, daß man bei Canon einer ihm eigenthümlichen Darstellungsweise nicht begegnen werde, so kann die Imitation nur hohes Interesse und Vergnügen gewähren; um so mehr, als er dieselbe der darzustellenden Persönlichkeit stets trefflich anzupassen versteht. Unter den elf Bildnissen, die ihn diesmal in imposanter Weise vertreten, ist das beste und zugleich selbständigste das einer vornehmen, junonisch gebauten Dame von nicht regelmäßiger, aber pikanter Schönheit, die der Künstler in voller Individualität wiederzugeben verstand. Die plastisch herausgearbeitete Gestalt löst sich lebendig vom fein abgetönten Hintergrunde ab; die Haltung des Oberkörpers, der Arme und der schlankfingerigen, wohl gebildeten Hände ist voll natürlicher Anmuth. Die Gewandung bleibt, trotz einzelner freier Annäherungen an van Dyck'sche Kostüme, durchaus modern und ist mit Fleiß und Virtuosität behandelt; manche kleine Details, wie die abschließende gelbe Centifolie an der Brust, zeugen von edlem Geschmack und Farbensinn. Dieses Porträt trägt, wie gesagt, am wenigsten den oben geschilderten imitatorischen Charakter der Arbeiten Canon's an sich, obgleich es dem kundigen Beschauer allerhand weit ausgreifende Reminiscenzen durchaus nicht entgehen läßt; dagegen steuert der Künstler mit dem Porträt einer etwa vierzigjährigen, vollen, blonden Dame in reinem van Dyck'schen Fahrwasser umher, da selbst der in der Art des Rubens gemalte Kopf an die frühesten Porträts van Dyck's erinnert. Um nichts freier ist das ganz studienhaft aufgefaßte Porträt eines vornehmen, bärtigen Mannes in mittleren Jahren, mit scharfer Adlernase und kühnem Blick, den der Maler gar seltsam, wie etwa einen Wallenstein'schen Feldhauptmann, herausstaffirt hat; zu allem Unglück ist das Bild an dem Hintergrunde, einer virtuos gemalten, aber höchst unruhigen Ledertapete, kleben geblieben. Das Kniestück eines Kavaliers in ungarischer Magnatentracht ist in der Komposition und Haltung mißlungen, und auch die Hände sind mißrathen; allein der röthlich-blonde Kopf, welcher entschieden auf germanische Abstammung hindeutet, glänzt durch energische Charakteristik und Leben athmende Karnation. Dieser Kopf gemahnt an die besten Venezianer. Wir müssen uns nämlich so allgemein ausdrücken, weil man bei genauer Analyse auf Elemente von Giorgione, Palma vecchio und Tizian stößt. Ein merkwürdiges, in der breitspurigen Anlage auf Frans Hals zurückzuführendes, in der monumentalen Haltung und dem freien Vortrage dagegen an Rubens sich anlehnendes Phantasie-Kostümbild ist das Porträt des Wiener Bürgermeisters. Es hat wohl Niemand den prunklosen „Vater der Stadt" in solchem Aufzuge je gesehen; allein Jedermann fühlt, daß das mit feinem Eklekticismus aus alten und modernen Bestandtheilen zusammengesetzte Kostüm dem historischen Zwecke des Bildnisses weit mehr zusagt, als die schreckliche Civil-Uniform unserer Civilisation, die in späterer Zeit mit Recht so gehöhnt werden wird, wie jetzt von uns Haarbeutel und Perrücke. In

Bezug auf Porträtähnlichkeit und psychologische Durchbildung stellen wir das Bildniß des geistvollen medizinischen Schriftstellers Prof. Benedikt am höchsten; aus diesem Porträt tritt uns der Mann in seiner ganzen Individualität leibhaftig entgegen und wird unter unsern Augen lebendig. Das Bild ist schlicht vorgetragen und in Kostüm und Beiwerk frei von Reminiscenzen, was von der Farbe allerdings nicht behauptet werden kann. Ueber die anderen Bildnisse Canon's ist nichts Specielles zu bemerken; es gilt von ihnen das Gesagte bald in größerem, bald in geringerem Maße.

So wären wir denn am Schluße unserer Rundschau in der diesmaligen Jahresausstellung wieder da angelangt, von wo wir ausgegangen: beim Porträt. Diesen Umstand glauben wir nicht unbemerkt lassen zu sollen, weil er uns für die gegenwärtige Richtung der Kunst charakteristisch erscheint, und wir können nur wünschen, daß er für die Kunst sich auch jetzt so nutzbringend erweise wie in früherer Zeit, als der Malerei vom Porträt aus Belebung und Aufschwung zu Theil geworden.

Oskar Berggruen.

Zweck und Ziel

der

allgemeinen deutschen Kunst- und Kunstindustrie Ausstellung in München.

(Schluß.)

„Es kann nicht gleichgiltig sein, wenn man gezwungen wird, bei Betrachtung von Kunstwerken in die heterogensten Gefühlsstimmungen ohne vermittelnde Ausgleichung überspringen zu müssen. Hier ein Schlachtenbild voll von gräßlichsten und herzerschütterndsten Scenen, daran gereiht ein minnig Mägdelein in lauschiger Laube, zur Linken ein Hühnerstall, dann das Porträt eines Helden und weiter ein Stillleben, aus Gemüse und Küchengeschirr komponirt: das sind beispielsweise Dinge, wie sie uns in jeder Ausstellung, in jeder Galerie vor Augen treten und statt uns zu erfreuen, unser künstlerisches Empfinden zu erquicken, eine fortwährende Rebellion unserer innerlichen Stimmungen und Gefühle hervorrufen, so daß richtige Beurtheilung und volles Erfassen zur Unmöglichkeit wird.

Wie ganz anders ist es, wenn die Stimmung und der Charakter der Umgebung eines Kunstwerkes schon von vorn herein das Fühlen und Empfinden vorbereitend auf das Kunstwerk selbst regeln, wenn so viel wie möglich Alles vermieden ist, was andere widersprechende Eindrücke hervorrufen müßte; wie ganz anders spricht da die Kunst zu Gemüthe, um wie viel mehr ist da der Beschauer im Stande, die Größe und Tiefe ihrer Wirkung zu erfassen und so erst den eigentlichen Maßstab zu erhalten, der seinem Urtheile zur Richtschnur zu dienen hat. Gewiß hat dies jeder schon an sich selbst erprobt. Ein Bild im Arbeitsraum des Künstlers gesehen und unmittelbar darauf im Quodlibet einer unserer gewöhnlichen Ausstellungen betrachtet, welch' grundverschiedenen Eindruck macht dasselbe nicht oft? — Es ist eben die Fortsetzung des Rahmens, der Raum selbst, welcher von so ungemeinem Einfluß auf die Wirkungen eines Kunstwerkes ist. — Darum soll in dieser Ausstellung jedes Kunstwerk den für dasselbe passendsten Raum, die für dasselbe günstigste Umgebung erhalten.

Große historische Bilder sollen die Repräsentations-Räume schmücken; Genrebilder und Landschaften, je nach ihrem Charakter — die Salons, Boudoirs und Wohngemächer; Stillleben in Früchten und Gefäßen — die Speisezimmer; Jagdstücke die Jägerstube u. s. w. u. s. w. wie es die gebotenen Räume und Produkte gestatten und ermöglichen. So wird sich der gegenseitige Einfluß des Kunsthandwerkes und der Kunst deutlich erkennen lassen, und jene Verschwisterung, die schon in früheren Jahrhunderten Deutschlands Kunst groß gemacht, wird sicher durch diese Ausstellung einen neuen, segensreichen Impuls erhalten.

Es bedarf heut zu Tage solchen Zusammenwirkens, um dem Materialismus der Zeit eine wirksame Spitze bieten zu können, und vermag auch ein solch' einzelner Stoß noch nicht den Gegner aus dem Sattel zu heben, so wird er doch dazu beitragen, daß viele, die berufen sind zu solchem Kampfe, neue Begeisterung und neuen Muth schöpfen werden, ihn zu führen.

Wie aber die Kunst durch die enge Alliirung mit dem Kunsthandwerk gewinnen wird, so ist dies auch umgekehrt der Fall. — Unwillkürlich wird es dem Beschauer klar werden, welch' wichtigen Einfluß die Verschönerung und Veredelung der Produkte des gewöhnlichen Bedarfes auf Stimmung und Gemüth äußert, und wie erquickend und wohlthuend es ist, in harmonischer Umgebung den größten Theil seines Daseins zu verbringen. Gar Manchem schweben solche Ideale vor, ohne daß er sie sich zu gestalten weiß. — Hier findet er sein instinktives Fühlen in greifbarer Form, und es ist gewiß nicht unwichtig für den Kunstindustriellen, wenn das Publikum gleich in praktischer Weise seine Fabrikate verwerthet sieht und wenn gezeigt wird, wie durch richtig verstandene Umgebung selbst der einfachste industrielle Gegenstand zu bedeutungsvoller Wirkung gelangen kann. Dadurch wird ihm sicherlich ein reicher Ersatz geboten für das anscheinende Opfer, welches er bringt, indem er nicht hundert Petroleumlampen in schönster Form, oder Dutzende und aber Dutzende von Gefäßen neben einander auf einem Platz eingepfercht zur Aufstellung bringt. Es ist doch gewiß kein Nachtheil, wenn in drei oder vier Räumen seine Gegenstände vertheilt sind und sein Name, seine Firma gerade da durch deren Produkte

illustrirt wird, wo selbe am günstigsten wirken und in ihrem Zwecke dem Käufer in verlockendstem Lichte erscheinen. — Die Wirkung, die er erreicht, wird eine viel nachhaltigere sein, als wenn er durch Massengruppirung gleichartiger Dinge das Interesse für die Detailbetrachtung von vorn herein dem Beschauer nimmt. Gar manche Vorurtheile in dieser Richtung werden sicherlich durch diese Ausstellung gehoben werden, und ist dies der Fall, so wäre das allein schon eine freudig zu begrüßende Errungenschaft, die gewiß von segensreichen Folgen für zukünftige Ausstellungen sein wird.

Dem Prinzipe getreu wird das westliche Ende des Ausstellungs-Palastes speziell christlicher Kunst zur Verfügung gestellt. Ein tiefes Doppelportal führt durch mystisches Dunkel in einen hohen Raum, geschmückt mit reichen Altarwerken, Kanzel und kirchlichen Gegenständen aller Art. Von ihm gelangt man durch zwei Pforten in einen tiefer liegenden Raum, zu dem breite Treppen hinab führen und der links und rechts Ausblick gewährt auf zwei kapellenartige Nischen, die durch Werke christlicher Glasmalerei mit farbenreichem Lichte auf die Stimmung des Beschauers wirken werden. Die Produkte einer der bedeutendsten Kunstanstalten Bayerns sollen speziell dieses letzte Kompartiment füllen. und es ist zu hoffen, daß durch deren Arrangement ein ebenso würdiger wie interessanter Abschluß des westlichen Traktes der Ausstellung erzielt werden wird.

In richtiger Erkenntniß, daß die Kunst, das Kunsthandwerk nur dann ganz in Fleisch und Blut einer Nation übergehen kann, wenn durch gute, zweckmäßig geleitete Schulen vor Allem auch für die künstlerische Erziehung der Jugend gesorgt wird, hat man der Ausstellung der gereiften Produktion eine Ausstellung deutscher Schulen beigefügt, die sich speziell dieser Aufgabe widmen. Sie nehmen den vollständigen Raum der Zwischengalerie, welche sich unter der Hauptgalerie um den ganzen Glaspalast herumzieht, ein, so daß sie von den eigentlichen Haupträumen vollständig getrennt sind und in keiner Weise störend auf die malerische Anordnung derselben einwirken können, aber doch durch bequem gelegene Zugänge in enger Verbindung mit dem Ganzen bleiben. Man hat dadurch glücklich jene Klippe umschiffen können, welche durch die endlose Aneinanderreihung von Zeichnungen und Modellen jedem Arrangeur derartiger Ausstellungen als bedenkliches Hinderniß malerischer Anordnung entgegentritt. So wird es möglich sein, genauen Ueberblick über dieses für die künstlerische Entwickelung unseres Vaterlandes so wichtige Gebiet zu erhalten und werthvolle Anhaltspunkte zu finden für allenfalls nothwendige Verbesserungen und Reformen, ohne durch störende Monotonie die Wirkung des Hauptraumes abzuschwächen.

Aehnliche Schwierigkeiten, wie die Schulen, bietet auch für eine derartige Ausstellung die Architektur. Sie arbeitet in Wirklichkeit mit zu großartigen Mitteln und ihr Material ist nicht derart, daß es sich in seinen Konzeptionen für Ausstellungsobjekte verwenden läßt. Der Rahmen, welcher ihre Werke umgeben muß, um sie wirksam zu machen, greift weit über die Grenzen einer Ausstellung hinaus; das blaue Gewölbe des Himmels, landschaftliche Reize, Scenen, Wälder, Berge, die Perspektiven ganzer Städteanlagen, das sind die Faktoren, mit denen hier gerechnet werden muß. Sie aber sind unerreichbar, und darum müssen schwache Hilfsmittel die Sprache der Architektur vermitteln. Modelle und Entwürfe in minutiösen Dimensionen gegenüber den vollendeten Werken sind die einzigen Mittel, welche in solchen Fällen die Vorführung eines Gesammtbildes der architektonischen Schöpfungen ermöglichen.

Sie aber sind in ihrer unmittelbaren Wirkung ebenfalls nicht geeignet, malerische Gruppenbilder zu gestalten, und darum darf es als glückliche Vermittelung gelten, daß die Ausstellung von den Werken der deutschen Architektur in ihrer eigenartig bedungenen Darstellungsweise einen ähnlichen Raum zugewiesen erhalten konnte, wie die Schulen. Es ist die Hauptgalerie des Palastes, welche diesem Zwecke dienen soll. Gewiß wird selbst der Laie, nachdem er die Eindrücke der zu seinem Auge in unmittelbarer Wirkung sprechenden Gruppenbilder des unteren Raumes in sich aufgenommen hat, bei Durchwanderung der architektonischen Ausstellung mit ganz anderem Verständnisse all' die Zeichnungen und Entwürfe betrachten, die gerade bei Schaffung solcher Bilder, wie er sie geschaut, so große Bedeutung haben, indem sie ja die Grundlage und die Dolmetscher der dort verwirklichten Ideen sind. Nach dem Gesehenen wird ihm viel eher der allseitige Einfluß dieser Mutter aller Künste klar werden, wenn er in den dekorativen Entwürfen und Plänen überall Reminiscenzen der empfangenen Eindrücke finden wird und gewiß wird diese Vereinigung mit dem Ganzen und die dennoch dabei durchgeführte Isolirung dieser Abtheilung Vortheile bieten, die von bestem Einfluß auf die belehrende Gesammtwirkung der Ausstellung sein werden."

Nekrologe.

B. **Franz Anton Zetter**, Maler in Solothurn, starb daselbst den 12. Mai 1876 im Alter von achtundsechszig Jahren Seit vielen Jahren eines der eifrigsten Mitglieder des Solothurner Kunstvereins, war er hochverdient um die Kunstsammlung desselben und die Veranstaltung verschiedener Ausstellungen von Gemälden und andern Kunstgegenständen. Besonders anerkennenswerth aber war der Eifer, womit Zetter alten Kunstwerken überall nachspurte, und der Kanton Solothurn verdankt ihm die Erhaltung, Restaurirung und Auffindung werthvoller Schöpfungen. Auf verschiedenen Entdeckungsreisen gelang ihm manch' seltener Fund. Der berühmteste dieser Art ist jedenfalls die Holbein'sche Madonna, die er gemeinsam mit dem Maler Franz Buchser in der Allerheiligenkapelle in Grenchen fand, und die, von Eigner

in Augsburg trefflich restaurirt, gegenwärtig die Hauptzierde der Solothurn'schen Kunstsammlungen bildet. Zetter hat sich durch seine Bestrebungen einen ehrenvollen Ruf erworben, der weit über die Grenzen des Schweizerlandes hinausreicht.

Personalnachrichten.

B. **Professor Andreas Achenbach** hat nach langen Unterhandlungen einen ehrenvollen Ruf nach Berlin angenommen. Er wird dort ein von der Direktion der Akademie unabhängiges Meister-Atelier für Landschaftsmaler übernehmen in ähnlicher Weise, wie Knaus für die Genremalerei. Sein prachtvolles Haus mit großem Garten steht in Düsseldorf bereits zu verkaufen, und so lange man auch dort auf den Verlust dieses berühmten Künstlers vorbereitet sein mußte, so macht die Gewißheit doch jetzt in allen Kreisen den nachhaltigsten Eindruck. Der Fortgang Achenbach's von Düsseldorf ist um so mehr zu beklagen, als der Ruf seiner außergewöhnlichen Begabung wesentlich zur Hebung und Entwickelung der Düsseldorfer Schule beigetragen hat.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| Oesterreichischer Kunstverein. Vom Monat April ist wenig Bemerkenswerthes zu berichten; was Neues zu dem Vorhandenen hinzukam, war größtentheils schon früher hier gesehen und blieb um so mehr im Hintergrunde, als der vielbesprochene Christuskopf von G. Max noch immer das Interesse für sich absorbirte. Von genanntem Künstler kam ferner „Der Wirthin Töchterlein“ zur Ausstellung, fand aber eine etwas kühle Aufnahme. Das Bild bietet eben für Max nichts Neues, wieder eine Leiche, thränende Augen, fahler Mondschimmer und was sonst uns alles der sentimentale Pinsel des Künstlers schon in den verschiedensten Variationen gebracht. Es ist ein ewiges Trauern um eine Dahingeschiedene. Frischere Luft brachte der Mai in die Räume des Schönbrunnerhauses. Bilder zu Scheffel's „Ekkehard“ hatten auch ohne die Jubiläumsklänge des Dichters, die noch aus den jüngsten Tagen im Echo allenthalben nachsummen, ihre Anziehungskraft ausgeübt. Jetzt thaten sie es freilich um so mehr. Die 12 Kartons wurden zum Zwecke photographischer Vervielfältigung für die Firma F. Bruckmann von A. Liezen-Mayer, E. Grützner, F. Wagner, Josef Herterich, Josef Flüggen, W. Dietz, G. Max, C. Schraudolph und J. Benczur gezeichnet, wobei der Individualität der Künstler den verschiedenen oft kontrastirenden Vorwürfen gegenüber in der Rollenvertheilung selbstverständlich Rechnung getragen wurde. So sehr jedoch nach dieser einen Seite hin bei dem Projekte, das Werk eines Dichters von neun verschiedenen Künstlern nachdichten zu lassen, im Einzelnen Gelungenes zu erwarten stand, konnte man wohl ebenso von vorneweg davon überzeugt sein, daß der Cyklus als Ganzes bei dieser Theilung Störungen erleiden mußte. Die Gestalten Scheffel's entwickeln sich in seinen unvergleichlich plastischen Schilderungen so klar vor des Lesers Augen; wir lernen sie von Innen und von Außen in so bestimmten Porträtzügen kennen, daß sie für die Darstellung um so schwieriger sind. Da sind keine nebelhaften Märchen, Figuren und auch wieder keine Typen, die nach einem gewissen, historischen Schnitt zu behandeln wären: im verklärten Realismus stehen diese Menschen vor uns, athmen, leben und fühlen wie wir heute, nur neun Jahrhunderte von uns geschieden. Ueberblicken wir die Bilderreihe, in welcher uns gleichsam die Brennpunkte der ganzen Geschichte der Herzogin vom Hohentwiel vorgeführt werden, so wird es uns, wie schon angedeutet, unmöglich, das Werk im Zusammenhange zu genießen, denn wir schauen unsere Lieblinge: Ekkehard, Frau Hadwig, Praxedis rc. in so verschiedenen Metamorphosen und Auffassungen, daß der Reiz der Dichtung darunter verloren geht. Das Interesse koncentrirt sich schließlich auf das Beste und läßt alles Andere fallen. Nun, den Preis trägt aus der bekannten Künstlerkompagnie entschieden Liezen-Mayer davon. Seine Bilder sind nicht nur die dramatisch wirksamsten, es ist ihm auch in eminenter Weise die Individualisirung der Gestalten im Geiste der Dichtung gelungen. Gleich das erste Blatt, „wie Ekkehard, der Pförtner, die Herzogin durch die Klosterpforte trägt“, ist mit einer Frische und Anmuth gezeichnet, wie Scheffel es geschrieben. Die Perle des ganzen Cyklus bildet aber im Weiteren von demselben Künstler die Darstellung der Kirchenscene „wie der Mönch sich Frau Hadwig zu Füßen wirft“. Stolz greift die ihre Leidenschaft so bemeisternde Frau nach dem Arm des zitternden Mönches, den Liebenden von sich zu stoßen. In ihren strengen Zügen, in ihrer ganzen Bewegung liegt jene Mischung von Hochmuth und schmerzvergrabener Neigung, die der Dichter so meisterhaft gezeichnet. Und Ekkehard, der sein „Weihegeschenk“ noch umschlungen hält — er ist's, der gottbegeisterte und nun auch liebeverklärte Mönch von St. Gallen, der Sänger des Waltariliedes. In poesievoller Stimmung schließt das letzte Blatt L.-Mayer's den Cyklus ab. Es ist „Frau Hadwig auf der Burgterrasse, wie sie den Pfeil mit Ekkehard's Abschiedsgruß empfängt. Ein düsterer Abend zieht über das Hegau; thränenfeucht gleiten ihre Augen über die Pergamentstreifen und namenloser Schmerz bemächtigt sich der stolzen Frau. Diesen ernsten Episoden steht zunächst Grützner's „Kellermeister Rudimann mit der Obermagd Kerhildis“ als heiteres Pendant gegenüber. Daß dieser Künstler die drastische Kellerscene in köstlicher Weise zur Geltung gebracht, dafür bürgte wohl schon seine intime Bekanntschaft mit ähnlichen Gestalten, auf die er unter den gegenwärtigen Genremalern entschieden ein Privilegium hat. Von G. Max finden wir „Hadumoth, das Hirtenmädchen, im Gebete“, ein Blatt voll Anmuth, Zartheit und Innigkeit. Weniger ist Flüggen seiner Sache mit den beiden Hirtenkindern Herr geworden. Das Idyll von Audifax und Hadumoth gehört zu den schönsten Blumen, die Scheffel in seine Erzählung eingestreut. In den beiden Gestalten offenbart sich das kindlich-seelenvolle Gemüth in so zarter Weise, daß wohl die Darstellung die feinsten Gemüthssaiten anschlagen, und den Hauptwerth auf die ungekünstelte Seelensprache legen muß, wenn wir sie als Verkörperung der Dichtung erkennen sollen. Flüggen's Gestalten lassen in dieser Beziehung trotz der schönen Gruppirung und manch' hübschem Detail kühl; der Kopf Hadumoths erweckt so wenig unsere Sympathie, als der das Gesicht verhüllende Knabe. In noch geringerem Grade entspricht der Dichtung Flüggen's zweites Bild „Hadwig und der Klosterschüler“. Außer nahmhaften Verzeichnungen ist vielleicht nur Frau Hadwig annähernd in der Stimmung der Scene gehalten. In den Köpfen Ekkehard's und Burghart's ist wenig von Seele zu lesen. Wagner's Karton „Ekkehard und Praxedis auf dem Thurmzimmer“ erfreut durch die hübsche Komposition und ist, was namentlich die Frauengestalten anbelangt, mit viel Wahrheit gezeichnet, nur Ekkehard ist den Worten der Dichtung gegenüber etwas karikirt; sein Blick soll „schier erschrocken“ sein, — hier aber ist der ganze Mönch in völlige Ekstase versetzt. Was Wagner zu viel, hat Herterich in dieser Beziehung bei seinem „virgilvorlesenden Ekkehard“ zu wenig gethan. Die Herzogin sitzt zu kokett, pompös da, und dem Mönch fehlt die Begeisterung, die freilich in seine, nichts weniger als idealen Züge auch schwer hineinzudenken ist. Auch die liebreizende Griechin Praxedis ist übel weggekommen und nimmt sich besonders neben Wagner's idealer Auffassung prosaisch aus. Einen befremdenden Eindruck macht auch Schraudolph's Karton „Erzählungen aus deutscher Heldensage“ auf der Hochwacht des Hohentwiel unter dem alten Ahorn. Es ist der Moment, in welchem Ekkehard der Herzogin die kurze Geschichte vom Nachtfalter und dem Licht hinwirft, worauf diese unwillig aufspringt und nach kurzem Trumph den Platz verläßt. Was finden wir aber im Bilde? Einen Ekkehard, der abermals als fremde Gestalt auftritt, mit etwas trotzig-kühler Geberde etwas erklärend, und Frau Hadwig lächelt, als ginge sie die Geschichte gar nichts an. Der gelungenste Kopf ist noch der des Kämmerers Spazzo im Hintergrunde. Im Uebrigen ist der Karton gut gezeichnet, was auch Benczur's „Flucht aus dem Gefängniß“ nachgerühmt werden kann. Der schlafende Klosterbruder dürfte geradezu aus dem Atelier Grützner's gekommen sein. Jedoch auch hier mangelt den Gestalten die edle, poetische Durchgeistigung, der Duft der Dichtung. Praxedis ist zu bauschig und schwulstig gehalten, Ekkehard zu derb gedacht. Und nun noch die Hunnenschlacht von W. Dietz. Das Gemetzel ist keck hingeworfen. Ellak stürmt durch die St. Gallen'schen Streiter, hoch flattern die schwarzen Wimpel von dem Bilde des Gekreuzigten. Das Gewirr der Schlacht hatte nur eine etwas sorgfältigere Licht- und Schattenvertheilung der Massen bedingt; dem Beschauer kostet es Mühe, sich in dem Knäuel

zurecht zu finden. Warum doch der Künstler nicht den Wendepunkt der Schlacht durch den „Alten aus der Heidenhöhle" zur Darstellung wählte? Der Moment wäre so dankbar gewesen!

Ausstellung der Werke Franz Dreber's. Im oberen Geschoß der Berliner National-Galerie ist am 18. Mai die erste der periodischen Ausstellungen, welche Werke hervorragender deutscher Künstler in systematischer Uebersicht oder zusammenhängende Bilder-Cyklen vorführen und der eingehenderen Betrachtung zugänglich machen sollen, eröffnet worden. Dieselbe umfaßt 85 Nummern und besteht aus Zeichnungen, Studien, Skizzen und Gemälden des im vorigen Jahre verstorbenen Landschaftsmalers Heinrich Franz Dreber. Franz Dreber war ein eigen gearteter Künstler. Am 9. Januar 1822 zu Dresden geboren, besuchte er die dortige Akademie, bildete sich unter Ludwig Richter noch weiter aus und ging dann im Jahre 1843 nach Rom, wo er später seinen dauernden Wohnsitz nahm und im August vorigen Jahres starb. Sein Leben war reich an Mühen und Entbehrungen, aber arm an eigentlichen Ereignissen. Dreber war eine mehr nach innen gerichtete Natur, sowohl als Mensch wie als Künstler. Er sonderte sich ab von der Gesellschaft, streifte in der Campagna, im Albaner- und namentlich im Sabiner Gebirge einsam umher und zeichnete. Die Früchte dieser Exkursionen sind die in den Kabineten I., II., IV. und V. ausgestellten Blätter. Auch in den beiden Sälen, sowie in den übrigen Gemächern finden sich zahlreiche bildliche Erinnerungen an diese Ausflüge. Die Aufgabe, welche Dreber als Künstler sich gestellt zu haben scheint, ist: die Natur in ihrem innersten Wesen zu erfassen und poetisch verklärt darzustellen. Dieses Streben zeigt sich besonders in den Oelgemälden „Waldschlucht mit badender Nymphe", „Deutsche Waldlandschaft" und in den vier Jahreszeiten: „Frühling", „Sommer", „Herbst" und „Winter". Nicht minder charakteristisch sind: „Das Motiv aus dem Sabiner-Gebirge", „Die Landschaft aus der römischen Campagna", „Der barmherzige Samariter" (aus der Dresdner Galerie) und „Das Seeufer mit spielenden Nymphen". Bald heiter, bald melancholisch, dann wieder in hehrer Ruhe, erscheinen die genannten Landschaften sämmtlich wie mit einem duftigen Schleier bedeckt, hinter welchem die Natur ihre Geheimnisse birgt. Dadurch erhalten die Dreber'schen Bilder eine gewisse Keuschheit, die ungemein anzieht. Auch in der Technik verdienen dieselbe alle Anerkennung. Dreber malte sehr langsam und verwandte, wie auf die Darstellung selbst, so auch auf das Kolorit außerordentliche Sorgfalt. Seine Bilder gab er ungern aus den Händen; Aufträgen, die ihm von Außen kamen, entzog er sich lieber, als daß er sie suchte, ebenso vermied er öffentliche Ausstellungen gänzlich. Der übersichtliche Spezialkatalog bietet ein bequemes Orientirungsmittel. Künstler und Kunstfreunde werden dieses von dem Direktor der Nationalgalerie, Dr. Jordan, veranstaltete und geleitete Unternehmen, welches sich von den übrigen Gemälde-Ausstellungen der Residenz sowohl durch seinen Charakter wie durch seine vorwiegend instruktiven Zwecke wesentlich unterscheidet, gewiß mit Freude begrüßen. Das Entree stellt sich einschließlich eines Kataloges auf 50 Pfennige. Von den Besitzern Dreber'scher Werke haben für die Dauer der Ausstellung außer den Hinterbliebenen des Künstlers, Hr. Prof. Ludw. Richter (Dresden), Hr. Geheimer Regierungsrath Dr. Schöne (Berlin), Herr v. Holstein (Leipzig), Hr. Wesendonck (Dresden), Hr. Magnus (Berlin), Hr. Jul. v. Eichel-Streiber (Eisenach), Frl. A. v. Eichel (ebend.), Hr. W. Kaupert (Dresden), Hr. Major v. Amsberg (Harzburg), Fr. H. v. Uhden (Berlin), Hr. Jakob (Hamburg), Fr. Dr. E. Seeburg (Leipzig) und Hr. Spieß (Bonn) bereitwillig die ihrigen der Ausstellung zur Verfügung gestellt. (Reichs-Anz.)

Vermischte Nachrichten.

8. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 2. Mai. Nachdem die Herren Ministerial-Direktor Dr. Foerster, Hofbildhauer Gilli und Baumeister Rehbein zu Mitgliedern der Gesellschaft aufgenommen waren, legte der Vorsitzende Herr Curtius den neu erschienenen Band der Annali und Monumenti des römischen Instituts vor mit dem Repertorio für die Jahrgänge 1864—1873; ferner den von Pervanoglu publicirten Grabstein der Pola in Triest, die Beiträge zur griechischen Epigraphik von Dr. Röhl und Band LVII. der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, welches u. A. eine Besprechung der Erfindung des Löthens bei den Griechen veranlaßte. Unter Bezugnahme auf das neue Heft der Gazette archéologique besprach er den darin publicirten sogenannten Alexanderkopf (jetzt in Odessa) und die, eine Blumenpflückerin darstellende Terrakotta, deren Beziehung zu den Darstellungen des Proserpina-Raubes erörtert wurde. Von Inschriften hob er noch das, von P. Foucart herausgegebene, für die Kultusalterthümer lehrreiche Dekret zu Ehren der Nikippa aus Mantineia hervor und das neu gefundene Denkmal aus Olbia im Bulletino. Endlich theilte er der Gesellschaft aus Briefen des Herrn Adler das Neueste aus Olympia mit, namentlich die wichtigen Ergebnisse, welche die begonnene Aufräumung des Fußbodens im Tempel schon gehabt hat und das Nähere über die am 19. April gefundene Metope. Herr Fränkel theilte aus den Times den unsern Lesern bereits bekannten Bericht des Herrn Newton über die Funde von Olympia im Auszuge mit. Herr Kaibel legte die der Gesellschaft übersandten Schriften des Herrn Nerutsos-Bey in Alexandria vor und besprach mehrere hier zum ersten Male genau abgeschriebene griechische Epigramme, welche der Publikation des griechischen Arztes besonderen Werth verleihen. Darauf hielt Herr Dr. Dobbert einen Vortrag über das Verhältniß der altchristlichen Kunst zur Antike und namentlich über den Charakter der ersten Crucifixdarstellungen. Er legte ein Elfenbeinrelief mit der Kreuzigung Christi in photographischer Abbildung vor und suchte, nach vorausgeschickter Orientirung über den jetzigen Stand der Crucifixfrage nachzuweisen, daß dieses Kreuzigungsbild älter sei, als die gewöhnlich für die älteste, auf uns gekommene Kreuzigungs-Darstellung gehaltene Miniatur in der syrischen Evangelienhandschrift des Rabula vom Jahre 586, in der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz befindlich. Während die Miniatur den späteren byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes näher stehe, zeige das Relief den altchristlichen Stil mit seinen starken Anklängen an die antike Kunst und stimme auffallend mit altchristlichen Sarkophagskulpturen und den schönen Elfenbeinreliefs der Bibliothek zu Brescia überein, von denen gleichfalls Photographien vorgelegt wurden. An der Hand der photographischen Nachbildungen einiger Mosaiken in dem Baptisterium der Orthodoxen und der Grabkirche der Galla Placidia zu Ravenna führte der Vortragende ferner aus, daß, wenigstens in Italien, der Uebergang von der altchristlichen Kunst mit ihrem milden Charakter und ihren antiken Elementen zu einer strengeren kirchlichen Kunstrichtung im V. Jahrh. stattgefunden habe. Deshalb sei auch diese Epoche wohl geeignet gewesen, die ersten Crucifixdarstellungen hervorzubringen. Endlich legte Herr Hübner durch Vermittelung des Herrn von Bunsen in Kairo erlangte Photographien einer im Museum von Bulaq befindlichen Terrakotta vor, welche in englischen Berichten irrthümlich als: „Aeolus, Winde zurückhaltend" bezeichnet worden war. Es ist vielmehr ein junger Satyr, der auf einem Weinschlauche liegt, in großer Lebendigkeit dargestellt; wahrscheinlich diente die kleine Figur als Lampe. Derselbe legte sodann die von ihm kürzlich herausgegebenen Inscriptiones Britanniae christianae (Berlin und London 1876) mit einer Karte von Herrn Kiepert vor, welche ein Supplement des die römischen Inschriften von Britannien enthaltenden Bandes VII des Corpus inscr. Latinarum bilden und knüpfte daran einige Bemerkungen über die historische und paläographische Bedeutung dieser Denkmäler.

* **Der Jakoberthurm in Augsburg bedroht.** In einem früheren Jahrgange dieser Zeitschrift war von einer Art unblutiger Commune die Rede, die damals in Nürnberg die Besorgniß erregte, es möchte der ganze Reiz der alten Ringmauern und Thürme einer übertriebenen Nützlichkeitstheorie zum Opfer fallen. Es hat damals die Besprechung in diesen Blättern genützt, um wenigstens Einiges noch zu retten. Ein ähnlicher Vandalismus will sich gegenwärtig in Augsburg breit machen, indem von Seiten der Gemeindebevollmächtigten beschlossen wurde, den Jakoberthorthurm einzulegen, obgleich nach einem schon ausgearbeiteten Plane sowohl rechts als links von dem Thurme durch Anlegen eines genügend breiten Wegs auch den auf's Höchste gesteigerten Verkehrsverhältnissen (falls dieselben einmal eintreten sollten, was jetzt nicht der Fall ist)

Rechnung getragen werden könnte. Der Jakoberthorthurm ist insofern ein unersetzliches Denkmal in Augsburg, als er zu den wenigen gothischen Bauten der Stadt gehört, die noch übriggeblieben sind. Andere wurden im Laufe der Zeit entweder ganz eingerissen, oder erhielten durch den bekannten Stadtbaumeister Holl das Gepräge der jenem Meister eigenthümlichen Renaissance, die in ihren schönsten Beispielen im Rathhause, der Metzg, dem Wertachbruckerthor ꝛc. verkörpert ist. Ferner schließt der Jakoberthurm architektonisch eine Vorstadt ab, die, an hervorragenden Gebäuden arm, geradezu einen dorfartigen Eindruck machen würde, wenn der Thurm fehlte, und endlich ist der Thurm als altes Bollwerk gegen Bayern und dessen damalige Grenzfestung Friedberg von nicht unbedeutendem historischem Interesse. Ein Auszug aus Stetten's Geschichte Augsburgs mag hier seinen Platz finden, Theil I, Seite 145, § XVI, Gasserus ad a. 1515: „Der unanständige Gebrauch, vor den Kirchen allerhand Eß Waaren feil zu haben, wurde damalen von dem Rath abgeschaffet, und die Jakobervorstädt mit einer Mauer umgeben, auch auf der rechten Seite des Jakoberthors innerhalb der Stadt Kaiser Sigismund's steinernes Bildnuß eingemauert, wovon heutiges Tages Ueberbleibsel zu sehen“ ꝛc. — Man könnte annehmen, daß der Landbaumeister Hanns Böheim von Nürnberg, den der Rath zu solchen Bauten berief, dabei thätig war (Hanns Neudorfer's Nachrichten von Nürnbergischen Werkleuten und Künstlern), Bauten, welche Georg Rimpler in seinen Schriften von der Fortifikation, S. 200, für Muster der alten Befestigungsweise gehalten hat. Trotz alledem hat sich, wie erwähnt, das Kollegium der Gemeindebevollmächtigten für Beseitigung des Thurms aus nichtssagenden Gründen ausgesprochen, und als in einem der Lokalblätter sich eine Stimme für die Erhaltung erhob, entstand eine solche Fluth von Entgegnungen, deren theilweise unparlamentarische Form zeigte, daß es einer weitverbreiteten socialen Schichte weniger um eine vernünftige Diskussion, als um eine bewußte Beseitigung alles dessen zu thun ist, von dem man wohl ahnt, daß Höhergebildete einen Werth darauf legen, das man aber selbst nicht versteht, — ganz abgesehen von den lediglich dem ungehobelten Biertisch entstammten Kunstansichten. Der Magistrat, an der Spitze der verdiente Bürgermeister und bekannte Abgeordnete Fischer, hat sich zwar gegen den Beschluß der Gemeindebevollmächtigten erklärt; es ist aber kaum zu erwarten, daß das in seiner Domäne angegriffene Kunstignorantenthum so schnell sich fügen wird, um so weniger, da, wie wir hören, zu dem in Süddeutschland beliebten Mittel des Adressensammelns behufs Beseitigung des Thurms gegriffen sein soll. Eine Mahnstimme von auswärts wird sicher dazu beitragen, dem schwankenden Theile der Bevölkerung in das Gedächtniß zu rufen, was man der Würde Augsburgs schuldet.

Vom Kunstmarkt.

Die Sammlung Schaepkens in Maestricht kommt am 19. Juni zum öffentlichen Aufstrich. Der Besitzer derselben, bisher Direktor der städtischen Zeichenschule, wünschte sich bei seinem Fortgange von Maestricht der von ihm während einer langen Reihe von Jahren zusammengetragenen Kunstschätze zu entledigen. Außer einer Anzahl von Gemälden älterer und neuerer Meister, enthält der ca. 1200 Nummern umfassende Katalog auch eine Menge Gegenstände der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, als Möbel, Geräthe, Geschirr ꝛc., ferner Kupferstiche und Bücher.

Inserate.

Für die **Schnaase-Büste** gingen nachträglich noch ein:

Durch Herrn Prof. **Bergau** in Nürnberg von den Herren Director Essenwein, Director Stegmann, Dr. O. v. Schorn, Hofbuchhändler Soldan je 10 Mark und Dr. E. Aspelin in Helsingfors 12 M.

Ferner von Herrn L. Ebner in Stuttgart 20 M.

Summa	72 M. — Pf.
Summe der bisher. Quittungen	4136 „ 20 „
Gesammtsumme	4208 M. 20 Pf.

E. A. Seemann.
Leipzig, 2. Juni 1876.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

16. Juni

Nr. 36.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Dom zu Mainz.

Seine Gründung, Erweiterung und Herstellung.*)

Die Angelegenheit der Restauration des Domes zu Mainz hat in den letzten beiden Jahren nicht nur in Fachzeitschriften, sondern auch in den größeren deutschen Zeitungen auf's lebhafteste die Federn in Bewegung gesetzt, in den hessischen und Mainzer Lokalblättern wurde sie sogar mit größter Heftigkeit und Gereiztheit verhandelt. Der arme Mainzer Dom, dessen ehrwürdige Mauern so viele traurige Geschicke überstanden haben, dessen Thürme so manchem Sturm getrotzt, so oftmals dem Feuer der Dombrände und feindlicher Belagerungsgeschütze ausgesetzt, Zeugen von grauenvoller Verwüstung durch Kriege wie durch Bürgerzwiste gewesen sind, hat noch immer nicht die Ruhe gefunden, die ihm gebührt.

Er mußte mehrere Restaurationsperioden an sich vorübergehen lassen, er ließ sich geduldig bald verunstalten, bald mit mehr oder weniger stilgerechten Zuthaten bereichern, er ließ sich seines mächtigen Ostthurmes berauben, welcher so lange die charakteristische Moller'sche Blechkuppel getragen hatte, er schwieg zu Allem still. Und doch nicht ganz, ohne Leben war er nicht; immer und immer regte er das Interesse aller Kunstfreunde auf, trieb er sie an, bald zu seiner Vertheidigung gegen die Verunstalter, bald zu seiner Beschützung vor dem nagenden Zahn der Zeit; er entflammte ihren sehnlichsten Wunsch, den Dom gefestigt, gereinigt und vollendet zu sehen.

Viel Tinte ist seit 30 Jahren um ihn verschrieben, viel Kalk und Sand an ihn verschwendet worden, und noch immer ist die Frage eine offene geblieben: was wird aus ihm werden, wie wird er schließlich aussehen, wie wird die Stadt Mainz nach Jahren dem Beschauer sich zeigen, sie, die früher so eigenartig und charakteristisch durch die imposante Dom-Silhouette dem bewundernden Auge des Fremdlings sich darbot?

Herr Dombaumeister P. J. H. Cuypers aus Amsterdam, welcher seit seiner Thätigkeit am Dome zu Mainz heftige Angriffe erfuhr, bald seines Standpunktes wegen in der Restaurationsfrage, bald wegen seiner ersten vorgelegten Pläne als der Aufgabe nicht gewachsen oder als übertriebener Alterthümler hingestellt wurde, in den Mainzer Lokalblättern sogar als Barbar, der den altehrwürdigen Dom verwüste, willkürlich zerstöre, was durch Alter geheiligt sei ꝛc. ꝛc., hat auf Veranlassung des Vereins für Kunst und Literatur in Mainz im April 1875 einen Vortrag über den Dom gehalten, welcher gedruckt und mit einer Kunstbeilage versehen vorliegt. Eine so allgemein interessante Angelegenheit wie die Restaurationsfrage des Mainzer Domes hier an der Hand des Cuypers'schen Vortrages zur Sprache zu bringen, wird vielleicht um so gerechtfertigter erscheinen, als wir manche zum Verständniß der Sache werthvolle Ergänzung beizubringen uns im Stande glauben. Herr Cuypers behandelt in Kürze die Geschichte des Domes, gestützt auf die Forschungsresultate, welche sich während der Restaurationsperioden ergaben, und die von dem verdienstlichen Custos der Domkirche, Herrn Domprübendaten Friedrich Schneider, seit Jahren gesammelt und in einer Reihe von kleineren Schriften veröffentlicht wurden.

*) Baugeschichtliche Skizze von P. J. H. Cuypers, Dombaumeister zu Mainz. Mainz, Kirchheim 1875. Fol.

Herr Cuypers übergeht aus natürlichen Gründen die Geschichte der Restauration des Domes während der Thätigkeit seiner Vorgänger; er charakterisirt kurz die Sachlage, wie sie zur Zeit seiner Uebernahme der Dombaumeisterstelle bestand. Der Verfasser erklärt sodann seine Auffassung der ihm vorgelegenen Aufgabe und bringt Nachrichten über die Bauausführungen unter seiner Leitung. Das in Kürze der Inhalt des Schriftchens.

In Bezug auf die baugeschichtliche Skizze über die Entstehung und den Ausbau des Mainzer Domes im Laufe vieler Jahrhunderte möchten wir an die auffallende Aehnlichkeit der Chortheile der Niedermünsterkirche zu Regensburg (um 1152 entstanden) mit einzelnen Theilen des Schiffbaues und Ostchores an unserem Dom erinnern, ferner darauf aufmerksam machen, daß die Apsis des Ostchores eine fast identische Kopie in der Chorapsis des Domes zu Bergamo gefunden hat. Zur Aufklärung über die im 12. Jahrhundert in Mainz thätigen Baumeister kann vielleicht die Notiz dienen, daß die Ueberreste des abgerissenen Fischthores, namentlich ein spätromanisches Kapitäl im Alterthumsmuseum zu Mainz, auf Worms und Straßburg hinweisen. Am Dome ersterer Stadt finden wir die so charakteristischen Zickzackbögen wieder, im Querschiff des Münsters zu Straßburg ganz ähnliche Kapitäle, wie das bezeichnete.

Dem Meister der Frühgothik, welcher am Mainzer Dome die schöne Lettnertreppe, die vorzüglichen neuentdeckten Bruchstücke der alten Lettneranlage und wohl auch die edlen Thüren im westlichen Querschiff ausführte, möchten wir auch die merkwürdigen Giebelblumen am Westchor zuschreiben; den Meister Heinrich von Böhmen, den Erbauer der leider zerstörten Liebfrauenkirche zu Mainz, denken wir uns auch am Ausbau der gothischen Seitenschiffkapellen des Domes thätig. Sollte dieser vielleicht den gothischen Aufbau des Pfarrthurmes im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts geplant haben? Sollte er sogar mit dem Oppenheimer Vierungsthurm und mit dem Südportal des Domes in Worms irgendwie in Beziehung stehen? Sollte von ihm das Kaufhaus zu Mainz, die Christophkirche daselbst herrühren? Er war von 1300 an in Mainz thätig; seine Liebfrauenkirche daselbst war ein so bedeutendes und originelles Werk, daß man auf eine hervorragende Thätigkeit dieses Baumeisters am Mittelrhein oder doch auf seine Beeinflussung dortiger baulicher Verhältnisse schließen muß.

Doch kehren wir zu unserem Autor zurück. Die baugeschichtliche Skizze über den Mainzer Dom, zu welcher wir einige Notizen beifügten, wird gewiß Jedermann mit Interesse lesen; sie ist mit Wärme und Begeisterung für den majestätischen Bau geschrieben, dessen Wiederherstellung und Vollendung ihrem Verfasser beschieden ist. Sie giebt auf gedrängtem Raum ein zuverlässiges Bild von der Entstehungsgeschichte des Domes und erleichtert das Verständniß des Baues durch manche werthvollen Aufschlüsse über seine technische Durchführung.

Bei Herrn Cuypers' Uebernahme des Amtes als Dombaumeister war für ihn die erste Aufgabe, die Wiederherstellung des schon vor seiner Restaurationsperiode abgebrochenen Pfarrthurmes einzuleiten; in seiner Schrift stellt nun Herr Cuypers die zwei Standpunkte auf, von welchen aus ihm der Wiederaufbau des Ostthurmes möglich erschienen war; „man konnte entweder nach umfassender Restauration der unteren Bautheile das Octogon gerade so, wie es war, in den Formen der gothischen Architektur wieder aufbauen, oder aber im Sinne der Gesammtarchitektur unter möglichstem Anschluß an die ursprüngliche Anlage einen Thurmbau in den Formen der romanischen Architektur aufführen. Erstere Lösung hätte, von dem Kostenpunkt abgesehen, dann ihre volle Berechtigung gehabt, wenn die übrigen Bautheile des Ostchores noch jene eigenthümliche Ausbildung besessen hätten, wie solche auch ihnen im Laufe der gothischen Stilperiode war aufgeprägt worden. Allein dies war in Folge des Brandes von 1793 nicht mehr der Fall, so daß hier andere Verhältnisse eingetreten waren. Eine Lösung im Sinne der romanischen Bauweise war dadurch viel näher gelegt, um so mehr, als der zu hoffende Ausbau der Seitenthürme dermalen doch nur in ähnlichen Formen erfolgen konnte." Ohne dieser Auffassung, nach welcher die Restauration von Herrn Cuypers durchgeführt wurde, ihre Berechtigung bestreiten zu wollen, fügen wir einige Notizen bei, um zu zeigen, daß verschiedene Auffassungen bei Restaurationen möglich und gleichwerthig sein können. Die Aufgrabungen der Krypta im Ostchor noch unter des Herrn Wessiken Leitung hatten die merkwürdige Thatsache ergeben, daß der für so störend erachtete gothische Pfeiler im Ostchor mit einer großartigen Lettneranlage, und diese wieder mit der spätgothischen Krypta im Mittelschiff in Verbindung gestanden hatte, daß also die Meister, welche sich zu der Erbauung des Pfeilers veranlaßt gesehen, ein künstlerisch abgerundetes Ganzes von gewiß bedeutender Wirkung geschaffen hatten. Wäre zur Zeit der Entdeckung der Lettneranlage der Pfarrthurm nicht schon beseitigt gewesen, so hätte seine wie des Pfeilers Erhaltung und die Wiederherstellung des Lettners wohl Sinn gehabt. Diese Mittheilung verdanken wir einem Gespräche mit Herrn Dombaumeister Denzinger in Frankfurt und demselben auch eine zweite, wonach ihm die Wiederherstellung des Ostthurmes in Mainz bis inclusive der alten romanischen Zwerggalerie, und darüber ein gothischer Aufbau, welcher das frühere, verkümmerte Motiv des gothischen Aufsatzes in reicher und entwickelter Gestalt zur Lösung gebracht hätte, passend erschienen wäre. Es wäre

dadurch gleichsam ein Mittelglied in der Gestaltung des Domes, wie es im Laufe der Zeiten entstanden war, erhalten und den gothischen Theilen des Domes die fehlende Krönung geschaffen worden, ohne daß der Gesammteindruck des Baues minder harmonisch geworden wäre.

Herr Cuypers erwähnt in seiner Schrift die Frage des Straßburger Vierungsthurmes bei Darlegung der Gründe, welche von einer Wiederherstellung des alten gothischen Thurmaufsatzes am Mainzer Dom abhalten mußten, und wir stimmen ihm vollständig darin bei, „daß bei aller Treue, womit in Sachen monumentaler Restaurationen zu verfahren ist, hier (und ebenso in Straßburg) einer freien Schöpfung Raum gelassen werden mußte.“ Wir deuten diese Worte (man vergleiche sie im Zusammenhange) in dem Sinne, als entscheide sich Herr Cuypers gegen das Klotz'sche Projekt und für die sogenannte Bischofsmütze. (Herr Klotz scheint sich an die Oeffentlichkeit nur deshalb gewendet zu haben, um die früheren Gutachten der Herren Viollet-le-Duc und Denzinger umgehen zu können.) Herr Cuypers motivirt zum Schlusse seiner Schrift das Restaurationsprojekt, wie es uns in Abbildung jetzt vorliegt, und über dieses möchten wir einige Worte sagen.

Der Gesammteindruck sowohl des Ostchores als des ganzen Domes wird danach voraussichtlich nach seiner Vollendung nur günstig erscheinen; ein Gleichgewicht der Massen, auf welches hier soviel ankommt, ist trotz des großen Gegensatzes zwischen dem Ost- und Westbau durch alle die Mittel erreicht, welche innerhalb der gegebenen Grenzen zulässig waren; Würde und Ruhe in der Haltung sind die Vorzüge dieser Komposition. Auch fehlt es ihr nicht an den verbrämenden Zuthaten, die mit Maß und am rechten Ort angebracht, zur Belebung der mächtigen Baukörper beitragen und der Silhouette das Pikante geben, welches den Bauten des Mittelalters niemals fehlte.

Was uns an dem Projekte besonders erfreute, das ist die beabsichtigte Restauration der Seitenschiffkapellen. Zum Gedächtniß des ehemals so kunstreichen Mainz will man sogar als Vorhalle des nördlichen Domeinganges das Prachtportal der Liebfrauenkirche wieder herstellen, von welchem wir, Dank dem Fleiße des Architekten Hundeshagen, noch genaue Aufnahmen und die mannichfachsten Ueberreste besitzen, mit welchen dies Portal geschmückt war. Hundeshagen hatte drei Schiffe, beladen mit den Bruchstücken von Statuen und Ornamenten, nach Bonn geführt. Dort befinden sich dieselben bis zur Stunde, und der Vorstand des Alterthumsvereins in Bonn theilte uns gelegentlich mit, man würde wohl bereitwillig diese Ueberbleibsel des Prachtportals behufs seiner Wiederherstellung zurückgeben. Möge auch dieser Gedanke zur Ausführung kommen und der Dom bald in seiner ganzen Pracht vor uns stehen!

Wer des Herrn Cuypers vortreffliche Restaurationsarbeiten an den Domkirchen zu Maastricht und Roermond, sowie seine zum Theil sehr bedeutenden Kirchenneubauten aus eigener Anschauung kennt, kann nicht daran zweifeln, daß man in Mainz den rechten Mann zum Dombaumeister ernannt hat, und wird ohne Sorge der Vollendung des Mainzer Domes entgegensehen; was bis jetzt dort vollendet wurde, die neue Marienkapelle, ist ein würdiger Anfang in dem großartigen Restaurationswerk. Der noch nicht vollendete Ostthurm mit seinem massigen Helmdach entzieht sich vorerst unserem Urtheil, da er nur im Zusammenhange mit den auszubauenden Seitenthürmen und all seinem Schmuck an Krönungen der Dachluken &c. die richtige Wirkung machen wird. Uns wollte indeß scheinen, als sei die Ausladung der Dachluken etwas zu bedeutend, der Thurmknopf, über welchem sich das Kreuz erhebt, zu tief unten angebracht, und als habe man sich bei den, an sich sehr gelungenen, Zierrathen der Dachluken etwas zu viel von rheinischer Architektur entfernt und französischem spätromanischem Stil genähert. Doch wollen wir diesen kleinen Ausstellungen keine allzu große Wichtigkeit beilegen. Der Dom ist einem in Frankreich, Belgien und England längst hochgeschätzten Künstler anvertraut, und wir dürfen erwarten, daß dieser sich auch unsere Anerkennung in vollem Maße erwerben werde. U. O.

Syrische Architektur.

Im Herbst 1875 wurde von der „American Palestine Exploration Society“ eine Expedition nach dem Haurân abgeschickt, und soeben sind die photographischen Aufnahmen an die Mitglieder der Gesellschaft zur Vertheilung gelangt. Es sind deren 99, und sofern sie nicht rein topographischen Interessen dienen, enthalten dieselben kunsthistorisches Material. Aus de Vogué's „Syrie centrale, Architecture civile et religieuse“ sind uns bereits zahlreiche Bauwerke aus dem Ostjordanlande bekannt, aber diese photographischen Aufnahmen haben doch den Vorzug größerer Genauigkeit. Wenn die Hoffnung auf eine Textzugabe zu der französischen Publikation nachgerade schwinden muß, so darf man wohl auch nicht fest darauf bauen, das vorliegende Material werde baldigst einer wissenschaftlichen Behandlung durch die Herren in New-York, welche sich dieses Recht reservirt haben, unterzogen werden. Die Aufgabe ist in der That schwierig, aber unsers Bedünkens gehört sie zu den reizvollsten Problemen der Kunstforschung. Die großartigen Tempelbauten des Haurân und Syriens überhaupt tragen ja im Allgemeinen den Charakter griechisch-römischer Architektur an sich; denn ihre Entstehung fällt gutentheils in die Zeit der ersten römischen Kaiser; aber in allen Details weisen sie Formen auf, welche der abendländischen Kunst bis dahin

völlig fremd waren, um sich wenig später in kürzester Frist ganz allgemeine Geltung zu verschaffen. Die Ornamente der Tempel zu Atil und Bosra sind die Vorbilder der Ornamente von S. Vitale in Ravenna. Die Kapitälbildungen eines verfallenen Prachtbaues in Bosra sind gleichsam das Modell der als justinianisch uns bekannten Form in der Hagia Sophia zu Konstantinopel. Die noch ungelöste Frage nach der Entstehung der Blendarkaden an frühbyzantinischen Kirchen kann zwar nicht in chronologischer, wohl aber in sachlicher Hinsicht von hier vorkommenden Bildungen ganz leicht, wie es uns scheinen will, deducirt werden. In Kanawat finden wir unmittelbar auf den Säulen ruhend statt der Kapitäle die Kämpfer der Byzantiner — ein wohl einzig dastehender Fall des Uebergangsstiles.

Syrien ist unglaublich arm an plastischen Monumenten. Aus griechisch-römischer Kunstepoche habe ich, von Süden her das Land durchstreifend, bis zu den Quellen des Orontes nur eine einzige Statue finden können. In Baalbek nämlich ist an dem Thor der Kaserne das sitzende Marmorbild einer Göttin in griechischem Gewand, überlebensgroß mit einem an den Stuhl angelehnten Greifen, aufgestellt. Natürlich fehlt der Kopf. Aber die wohlerhaltene Gewand- und Körperbildung könnte wegen der Verständigkeit und Vollendung in der Ausführung für gute griechische Arbeit gelten, ginge nicht damit Hand in Hand ein zu ängstliches Anlehnen an eine bekannte Unschönheit des orientalischen weiblichen Modells.

Die Tempel von Baalbek sind weltbekannt als Beispiele des antiken Rococo. Doch ist dabei nicht zu übersehen, daß dies nur von dem kleinen Rundtempel und von dem Vorhof des Jupitertempels gesagt werden kann. Ersterer ist mit einer solchen Nachlässigkeit in den Detailbildungen aufgeführt, daß es uns unmöglich ist, darin mehr als eine Absonderlichkeit zu erkennen. Dann aber haben wir auch nicht das Recht, darin ein Beispiel eines eigenen Stiles zu sehen. Für das kunsthistorisch weitaus wichtigste Monument Baalbeks müssen wir den sogenannten Tempel des Baal in der Akropolis erklären; denn hier kommt die Ornamentik, welche allen Bauten Syriens seit der Abhängigkeit des Landes von Griechenland eigen ist, zu schönster Entfaltung. An die Stelle des figürlichen Schmuckes in Fries und Metopen tritt eine Reihe aus der Pflanzenwelt entnommener Dekorationsmotive, natürlich dem Gesetze des Stiles untergeordnet, aber in Anordnung sowohl als auch im Fluß der Linien großartig. Während Anordnung und Aufbau der architektonischen Glieder an Werke der Hochrenaissance, besonders an Bauten Michelangelo's erinnern kann, ist die Bekleidung der Flächen, wenn auch nicht im Geiste eines Mino da Fiesole, so doch wenigstens von der Feinheit der Naturempfindung, wie bei den Meistern der Frührenaissance. Wer dieser Ornamentik keinen Geschmack abgewinnen kann, wird von der Betrachtung syrischer Architekturwerke kaum Genuß haben. Die Motive sind von einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit. Jede einzelne Nische im Innern hat ihren besondern Charakter und doch ist dabei das Stilgefühl noch stark genug, daß in demselben Rahmen nur ein einziges Thema in Wiederholungen zur Anwendung kommt. Hierin allein liegt der Unterschied von den Kunstwerken des edlen, justinianischen Byzantinismus. So steht der Tempel des Baal in Baalbek in der Mitte zwischen den mehr in römischer Formenstrenge gehaltenen Monumenten des Haurân und den byzantinischen Bauten am Dschebel el Ala südwestlich von Aleppo. Das hat seine Geltung ebenso geographisch und chronologisch wie im Hinblick auf den inneren Entwicklungsgang der Kunst. Die Bauten im Haurân gehören meist der frühen Kaiserzeit an. Große Schlankheit im Aufbau bei einer gewissen Nüchternheit im Dekorativen ist ihnen insgesammt eigen. Wann der Tempel des Baal in Baalbek gebaut wurde, läßt sich aus Mangel an Inschriften nicht philologisch bestimmen. Wir werden aber schwerlich fehl greifen, wenn wir gegen die allgemeine Annahme denselben für älter als die übrigen, wohl antoninischen Bauten der dortigen Akropolis halten. Die in demselben angewandten Stilgesetze weisen uns auf die trajanische Zeit.

Die Kunstgeschichte kann unmöglich die Sklavin der Epigraphik bleiben. So wichtige Dienste ihr auch diese als Hilfswissenschaft leistet, so wenig kann doch die Forschung, von jener im Stiche gelassen, für inkompetent gelten. Im Gegentheil, die genaue Vergleichung und Untersuchung zahlreicher Specimina kann eine Sicherheit der Bestimmung ermöglichen, wie nur in irgend einer exakten Wissenschaft; denn die künstlerische Entwicklung eines Kulturvolkes hat ebenso ihr an feste Normen gebundenes Gesetz, wie die jedes beliebigen organischen Körpers. An gothischen Domen ist uns die kunstgeschichtliche Einordnung durch lange Erfahrung eine leichte Sache geworden. So dürfen wir hoffen, daß mit der Zeit auch der Reichthum Coelesyriens an Monumenten seine genauere Untersuchung und Bestimmung finden werde.

Beirut, im April 1876. J. P. Richter.

Kunstliteratur.

Wilhelm Hoffmann's Spitzen-Musterbuch. Nach der im Besitze des k. k. Oesterr. Museums befindlichen Originalausgabe vom Jahre 1607 herausgegeben vom k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie. Mit einem Vorwort, Titelblatt und 18 Musterblättern. Wien, Verlag des k. k. Oesterr. Museums. 1876. Qu. Fol. 1 fl. 80 Kr. österr. W.

Das in dieser photolithographischen Ausgabe reproducirte Spitzen-Musterbuch schließt sich den beiden früheren

Museums-Publikationen verwandten Inhalts an: dem Stick- und Spitzen-Musterbuch Hans Sibmacher's (nach der Ausg. v. 1597 herausgeg. 1866) und den Original-Stickmustern der Renaissance (1874). Getreu dem Grundgedanken des Museums will die Anstalt durch diese Reproduktionen die alten stilvollen Muster unserer Spitzen-Industrie wieder zugänglich machen, und namentlich die Frauen, deren kunstreiche Hand hier in erster Linie einzugreifen berufen ist, auf die lange vergessenen Vorbilder hinweisen.

Die Tafeln enthalten eine Reihe von Dessins für „Ueberschläge" (Ueberschlagkrägen), wie solche im 17. Jahrhundert, in Folge der damals auftretenden längeren Haartracht, an Stelle der früher gebräuchlichen Halskrausen Mode wurden. Es sind theils einfachere Kantenmuster — darunter einige von großer Strenge und Zierlichkeit — theils reichere Gewinde, mit Vögeln, sonstigem Gethier und phantastischen Ungeheuern untermischt, so daß darin für jederlei Geschmack und Anwendung Motive sich darbieten. Der alte Herausgeber des Musterbuches hat auch bei seinem Werke keineswegs die Spitzentechnik allein im Auge gehabt; er kündigt auf dem Titelblatt an, sein Buch enthalte „Muster von allerhand schöner | artiger Zügen und Blumwerk | — So wol Seydenstickern | Sammetschneidern | und Nätherinnen | als auch Schreinern | Bilthawern und dergleichen | so zu solcher Künstlicher Arbeit lust und gefallen tragen | fürgerissen und für Augen gestellt." Besonders für gewebte Stoffe, dann aber auch für Tapeten, eingelegte Arbeiten in Holz u. dergl. sind reizvolle Motive in dem Buche enthalten.

Der Verfasser des Vorwortes (Custos Schestag) weist in den Mustern einzelne italienische, speziell venezianische Anklänge nach, die sich daraus erklären lassen, daß Hoffmann sich früher Jahre lang mit dem Nachschnitt italienischer Spitzenmuster beschäftigte, bevor er an die Veröffentlichung seiner eigenen Model ging. Doch trägt das Ganze trotzdem, nicht nur in gewissen Einzelformen, Wappen, Adlern u. a., sondern im Grundcharakter des Stils ein vorwiegend deutsches Gepräge.

Hoffmann's Original ist sehr selten; Mrs. Bury Pallister, in ihrer „History of Lace", erwähnt es nicht. Um so mehr Dank schulden wir dem Oesterreichischen Museum für die rasche Publikation seines erst im vorigen Jahre erstandenen Exemplares. L.

---

r. **„Les maitres d'autrefois."** Die französische Kunstliteratur hat vor Kurzem eine anerkennungswürdige Bereicherung erfahren. Die seit dem ersten Januar d. J. unter obigem Titel in der Revue des deux mondes erschienenen Studien über die flämischen und holländischen Maler, deren Verfasser kein Geringerer ist als Eugène Fromentin, sind soeben in Paris bei Plon als stattliches Buch erschienen. Fromentin, den sowohl der geistreiche Teophile Gautier als der kritische Julius Meyer unter den Talenten, die zu uns in Farben sprechen, als den ersten der Orientmaler feiern, hat auch auf dem Gebiete der Literatur eine ganze Reihe von Erfolgen eingeheimst. Den Maler führte der Salon des J. 1847 ein, der Schriftsteller verrieth sich zuerst 1852 durch die „Visites artistiques, ou simples pèlerinages", welche gleichsam den Text zu den von ihm im Auftrage der Commission des monuments historiques gemachten Zeichnungen bilden. Sechs Jahre später folgten zwei an Treue und Schönheit der Schilderung noch heute unerreichte Bücher: „Une année dans le Sahel" und „Un été dans le Sahara," in welchen der Künstler seine vier orientalischen Wanderjahre, 1842—46, verwerthete. Mittlerweile hatte Fromentin einen so erfolgreichen Fleiß als Maler bewiesen, daß man zu der Annahme neigte, er habe seiner Feder ein Lebewohl auf immer zugerufen. Da trat er plötzlich 1863 mit „Dominique", einem Roman, hervor, der mit den Alexander Dumas'schen Spektakelgeschichten allerdings auch nicht die entfernteste Verwandtschaft hatte, jedoch von den feiner besaiteten Lesern und Verehrern G. Sand's und J. Sandeau's mit Vergnügen begrüßt wurde. Und nun haben wir ein Buch von ihm vor Augen, von dem wir mit Bestimmtheit behaupten können, daß es nie hätte von der Hand eines, um so zu sagen, einseitig begabten Mannes geschrieben werden können. Ein Schriftsteller konnte den Gemälden der Meister vergangener Zeiten nie ein so inniges Verständniß entgegenbringen; ein anderer Maler hatte seine Eindrücke uns nie so beredt, so überzeugend vortragen können. Dieses Werk konnte in der That nur von zwei Wesen in einer Person erdacht und ausgeführt werden. Wir hoffen das Unsrige zur Würdigung der berühmten Beiden beizutragen, indem wir den Lesern der Zeitschrift demnächst von und über Eugène Fromentin's „Les maitres d'autrefois" eingehend berichten.

Personalnachrichten.

B. **Die Ausstellung im Krystallpalast in Sydenham** ist in diesem Jahre besonders zahlreich von Düsseldorfer Künstlern beschickt worden. Das hervorragendste Bild unter sämmtlichen eingegangenen Werken ist eine große Landschaft von Munthe; der treffliche Maler hat dafür die große goldene Medaille erhalten. Plathner erhielt für ein Genrebild die silberne und Robert Schulze für eine Schweizerlandschaft die bronzene Medaille. Im vorigen Jahre erhielten die Landschaftsmaler Tjurda van Starkenborgh und der Genremaler Friedrich Boser Medaillen. Das Verkaufsresultat wird bis jetzt als ein wenig günstiges bezeichnet, wie denn in dieser Beziehung überall Klagen zu vernehmen sind.

Sammlungen und Ausstellungen.

Londoner Ausstellungen. Die zwölfte allgemeine Aquarellausstellung in der Dudley-Galerie zu London ist seit einiger Zeit eröffnet worden. Wenn schon nicht die beste ihrer Art, hat sich die Dudley-Galerie doch insofern verdient gemacht, als sie talentvollen, den vornehmsten Gesellschaftskreisen fernstehenden jungen Leuten großmüthige Förderung und Unterstützung angedeihen ließ. Sie begünstigt vorzugsweise die Landschaft, was jedenfalls zu loben ist, da die Figurenstücke zumeist an jener den englischen Schulen eigenen Schwäche der Zeichnung und an Mangel einer strengen Methode leiden. Die Zahl der verkauften Stücke ist beträchtlich, wie denn überhaupt die bessern Bilder auf allen Ausstellungen Londons in der Regel raschen Absatz finden. Die schon seit Jahren existirende Gesellschaft englischer Künstlerinnen wird zum Theil durch mildthätige Schenkungen unterhalten und verdient um so größere Anerkennung, als sie bestrebt ist, dem starken Ueberschuß derjenigen weiblichen Bevölkerung Englands, die vermöge ihrer Bildung eine höhere Stellung als Ladenmädchen und Putzmacherinnen beanspruchen, Forderung und Erwerb zu gewähren. Leider geht das Trachten besonders talentvoller Malerinnen nach andern Galerien, wo sie mehr Anerkennung und Verdienst zu finden hoffen; trotzdem begegnen wir auch hier Namen von gutem Klang wie z. B. Miß Tompsen, Mrs. Jopling, Miß Sophia Beale, Miß Edwards, Mad. Bisschop und Miß Gilda Montalba. — Die Gesellschaft der Aquarellmaler, die ihre 86. Ausstellung eröffnet hat, ist zweifellos die vorzüglichste Gesellschaft dieser Art in England und vielleicht in der ganzen

Welt; nur die Gesellschaft der Aquarellisten in Brüssel durfte ihr, meines Erachtens, den Rang streitig machen. Die belgischen Künstler dieser Klasse sind gewöhnlich sicherer in der Zeichnung, dagegen schwerer im Stofflichen und im Technischen, während unsere englischen Aquarellisten Umriß und Detail mehr skizziren und die Fernen duftiger halten. Augenscheinlich jedoch haben mehrere Maler dieser Galerie in den modernen Schulen des Kontinents, wenn auch nicht in Belgien, studirt; vornehmlich von Frankreich leiten Johnson und einige Andere ihre Darstellungsweise ab. Auch einige kontinentale Künstler gehören zu den Beitragenden, wie z. B. Carl Haag, Hofmaler des Herzogs von Sachsen-Coburg Gotha, und der Holländer Alma Tadema. Letzterer ist jüngst in die Königl. Akademie zu London aufgenommen worden, eine ihm ziemlich spät erwiesene Ehrenbezeugung. Zu den Ehrenmitgliedern der Gesellschaft gehört M. Madou, Präsident der belgischen Gesellschaft der Aquarellmaler. Die Zahl der Mitglieder und Genossen der englischen Gesellschaft beläuft sich auf mehr als siebzig und die der ausgestellten Bilder auf 283. Genrebilder, Architekturstücke, Landschaften und Marinebilder wechseln mit einander ab. Namentlich in großer Anzahl vertreten sind aber solche Kompositionen, bei denen Landschaft und figürliche Scenerie gleichwerthig sind, eine Mischgattung, die beim Publikum besonders beliebt ist. Völlig verlassen ist das Gebiet der hohen Kunst; weder heil. Geburten noch Fluchten nach Egypten, Kreuzigungen oder Himmelfahrten sind hier zu sehen; der Geschmack an solchen Darstellungen ist bei uns gänzlich aus der Mode gekommen. Einige Bilder mögen als Probe des jetzt herrschenden Geschmacks noch erwähnt werden. Sir John Gilbert, der Präsident, der Rubens und Rembrandt zu vereinigen strebt, lieferte eine Scene aus Tennyson's „Idylls of the King“, Johnson, ein Zögling der französischen Schule, brachte „More free than welcome“ und „The Bailiff's daughter“ Topham, wohlbekannt als Maler von Scenen aus dem Landleben „Loiterers by the Steam“, Alfred Fripp, der mit Italiens Licht und Farben englische Bauern belebt und verschönert, eine liebliche Komposition „Dinnertime at the quarries“. Dieses Bild zeichnet sich durch eine wohlabgewogene Komposition aus, wie sie in der meist auf ausgetretenen realistischen Bahnen wandelnden englischen Schule ganz ungewöhnlich ist. George Fripp, der Bruder des Künstlers, überträgt die gleichen Vorzüge auf das Gebiet der Landschaft; „The Coupee, Isle of Sark“ wird, was Farbe, Atmosphäre und charakteristische Zeichnung von Felspartien angeht, von keinem lebenden Künstler übertroffen. Carl Haag giebt die gewöhnliche Nachlese aus östlichen Ländern. „A Nubian warrior“ erscheint mehr wirkungsvoll als angenehm. Die Galerie leuchtet fast von Farbenpracht, ein von englischen Aquarellisten sehr geschätzter Vorzug. Glennie in Italien blendet durch Licht und Farbe, und Alfred Hunt, Turner's bester Schüler, wirkt nahezu wie ein Prisma. Noch bemerkte ich, daß zu der Gesellschaft nicht weniger als fünf Künstlerinnen gehören; von den zuletzt erwählten erfreuen sich Mrs. Attingham und Miß Clara Montalba des Lobes berufener Kritiker.

J. B. A.

Vermischte Nachrichten.

B. **Der Bau der Düsseldorfer Kunsthalle**, der, wie man allgemein glaubte und hoffte, in diesem Frühling beginnen sollte, ist zum größten Leidwesen der Künstlerschaft wieder auf unbestimmtere Zeit verschoben worden. Der bisherige Regierungspräsident Frhr. v. Ende hatte in liebenswürdigster Weise, den Wünschen der Künstler und des Gemeinderaths entsprechend, seine Genehmigung der gewählten Baustelle auf dem Friedrichsplatz ertheilt, seine Ernennung zum Oberpräsidenten von Hessen Nassau führte aber vor dem völligen Abschluß der Angelegenheit eine bedauerliche Aenderung herbei, indem sein Nachfolger, Präsident Bitter, eine nochmalige genaue Prüfung der ganzen Sache anordnete und schließlich dann die Bewilligung jenes Platzes verweigerte. Der Vorstand des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe“ hat nun ein Schreiben an den neuen Präsidenten gerichtet und darin seine Wünsche in sehr eingehender Weise dargelegt mit der wiederholten dringenden Bitte um Bewilligung des herrlich gelegenen Friedrichsplatzes, an welchem auch die Stadt festhalte. Herr Bitter hat dieses Schreiben darauf nach Berlin gesandt, um es dem Ministerium zur Entscheidung vorzulegen. Man sieht der Entwickelung der Angelegenheit mit Spannung entgegen und bedauert allgemein die unliebsame und ganz unerwartete Verzögerung.

Die Lempertz'sche Sammlung von fliegenden Blättern, Signeten, Porträts, Bibliothekzeichen und andern für die Geschichte des Buchhandels und der Druckkunst höchst interessanten Gegenständen ist durch Beschluß der Ostermeßversammlung des Börsenvereins der deutschen Buchhändler für die Bibliothek desselben um den nur in Anbetracht des Zweckes von den Besitzern so mäßig normirten Preis von 18,000 Mk. erworben worden. Die aus mehreren Tausend Einzelheiten bestehende, wohl geordnete Sammlung ist einzig in ihrer Art und insbesondere auch für die Geschichte der Bücherausstattung, der typographischen Ornamentik von hohem Werthe. Gleichzeitig erhob die Börsenversammlung einen von Dr. Ed. Brockhaus ausgehenden Antrag zum Beschluß, dahin zielend, daß eine Geschichte des deutschen Buchhandels von berufenen Fachgelehrten ausgearbeitet und auf Vereinskosten herausgegeben werden möge. Der Ausführung dieses Planes wird der Erwerb der Lempertz'schen Sammlung besonders förderlich sein.

Dürerfeier. Als am 21. Mai 1871 der 400jährige Todestag Albrecht Dürer's in **Nürnberg** gefeiert wurde, ward beschlossen, in Zwischenräumen von je fünf Jahren am Grabe des Künstlers eine Feierlichkeit zu veranstalten. So versammelte sich denn am 21. in früher Morgenstunde auf dem altehrwürdigen Kirchhofe zu St. Johannis um die lorbergeschmückte Grabstätte des großen Meisters eine Anzahl Kunstfreunde. Nach dem Vortrag eines der ernsten Feier angemessenen Musikstückes hielt der Kustos des Bayerischen Gewerbemuseums Herr Dr. v. Schorn die Festrede, in welcher er in eingehender Weise das Wirken Dürer's schilderte und zum Schluß aufforderte, das Andenken des Meisters durch Förderung der das Leben veredelnden Kunstbestrebungen zu ehren. Musik schloß die erhebende Feier.

Die Arbeiten für die Fürstengruft in Berlin sollen noch im Laufe dieses Jahres begonnen werden. Augenblicklich ist man damit beschäftigt, ein Stück der künftigen Säulenhalle in der projektirten Größe mit Engelbildern 2c. als Gipsmodell aufzustellen. Letzteres wird von dem Bildhauer und Lehrer an der Berliner Bau-Akademie, Lürssen, nach den Entwürfen des Geh. Ober Bauraths Salzenberg ausgeführt, wie denn der letztgenannte Beamte im preußischen Handels-Ministerium mit der Bearbeitung aller auf das Camposanto bezüglichen Angelegenheiten betraut war.

Gainsborough's berühmtes Gemälde, das Porträt der Herzogin von Devonshire, wurde vor Kurzem auf der Auktion Wynn Ellis bei Christie, Manson & Woods für 10,000 Guineen (210,000 Mark) exclusive der Auktionsspesen vom Kunsthändler Agnew gekauft, und am 25. Mai aus dem Geschäftslokale des Letzteren, nach einer dem Berliner Polizeiamt zugegangenen telegraphischen Meldung, aus dem Rahmen gestohlen. Der Preis von 10,000 Guineen ist der höchste, der jemals für ein bei Christie zum Verkauf gebrachtes Bild erzielt worden. Im Mai 1873 wurde ein anderes Bild von Gainsborough, die beiden Schwestern, mit 6000 Guineen (126,000 Mark) bezahlt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Baker, W. S., American engravers and their works. 12⁰. (X—184 S.) Philadelphia. 10 M.

Ferguson, Jam., History of indian and eastern architecture. Forming the 3rd. volume of the new edition of the „history of architecture“. 8⁰. (770 S.) London, Murray. 50 M.

Grenser, Alfr., Deutsche Künstler im Dienste der Heraldik. Mit 16 heliographischen Facsimiles von Alb. Franz. 4⁰. (188.) Wien, Braumüller & Sohn. 4 M.

Hammerich, Prof. Dr. M., Thorwaldsen und seine Kunst. Ein Lebensbild. Aus dem Dänischen. 8⁰. (XII u. 163 S.) Gotha, Schloessmann. 3 M.

Janner, Dr. Ferdinand, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters. 8°. (VIII u. 310 S.) Leipzig, Seemann. 4 M. 60 Pf.

Knapp, Dr. Paul, Nike in der Vasenmalerei. 8°. (101 S.) Tübingen, Fues. 2 M. 40 Pf.

Lavoix, H., Les arts musulmans. Les peintres arabes. (Extrait de la Gazette des beaux-arts.) 8°. (44 S.) Paris, Baer. 2 M. 40 Pf.

Lenzini, O., L'arte cristiana ed il Duomo di Siena. 16°. (XXX u. 72 S.) Siena, Lazzeri.

Ludwig, H., Ueber die Grundsätze der Oelmalerei und das Verfahren der classischen Meister. Mit 1 eingedr. Holzschnitt. 8°. (XII u. 272 S.) Leipzig, Engelmann. 6 M.

Owen, A. C., The art schools of mediaeval christendom. Edited by J. Ruskin. 8°. (VIII u. 502 S.) London, Mozley. 7 M. 60 Pf.

Schuster, P., Ueber die erhaltenen Portraits der griechischen Philosophen. Mit 4 Tafeln in Lichtdruck. 8°. (VIII u. 27 S.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 M.

Kupferstiche.

Ausserordentl. Album I. (neue Serie) der Gesellsch. f. vervielfält. Kunst in Wien. (3 Bl. Orig.-Radir. von Fischer u. A., 3 Bl. Stiche von Forberg nach H. v. Angeli u. Camphausen's Reiterbildern.) Chin. Pap. qu. Fol. Leipzig, durch H. Vogel. 20 M.

Leon. da Vinci, Das heil. Abendmahl. In Mezzotinto gest. von Carl Becker. 42½ u. 88 C. München, Bruckmann. 18 M.

Rembrandt, La leçon d'anatomie. Radirt von Leop. Flameng. 28 u. 38 C. Brüssel, Goupil & Co. 32 M.

—— Les Syndics. Radirt v. L. Flameng. 38 zu 26 C. Ebda. 32 M.

Photographien.

Aldegrever, Heinrich, Ornament-Facsimiles in gleicher Grösse der im königl. Kupferstich-Cabinet München vorhandenen Origin.-Stiche. Zusammengestellt auf 25 Tafeln nach den Nummern von Bartsch. Hrsgeg. in photogr. Druck von J. B. Obernetter. gr. 4° in Mappe. München, Manz. 32 M.

Wessely, J. E., Das Ornament und die Kunstindustrie in ihrer geschichtl. Entwickelung auf dem Gebiete des Kunstdruckes. In 6 Bdn. à 50 Bl. 1. Bd. 1. Hälfte. 25 Bl. in Lichtdruck. kl. Fol. in Mappe. Berlin, Nicolai. 25 M.

Bilderwerke.

Genick, Alb., Kunstgewerbl. Vorbilder. Keramik. 1. Abth.: Gefässformen des klass. Alterthums. 1. Lief. 5 farb.-lith. Blätter. qu. Imp.-Fol. Berlin, Genick's Selbstverlag. 16 M.

Lay, Felix, Ornamente südslavischer nationaler Haus- und Kunstindustrie. Gesammelt und herausgegeben von Felix Lay. 1. Lief. 10 Blatt in Farbendruck. 4°. Wien, in Commission bei Halm. 30 M.

Raccolta di 120 principali disegni originali di Michelangelo, Raffaelo, Leonardo da Vinci, Tiziano e d'altri celebri artisti, esistenti nella R. Accademia di belle arti in Venezia. Facsimile eseguito in eliotipia. T°. 1° e 2°. 4°. (à 120 Tafeln.) Venedig, Ongania. 96 M.

Zeitschriften.

Das Kunsthandwerk. Heft 7.
Zinnteller aus unedlen Metallen. XVII. Jahrh.; Plafond, XVI. Jahrh.; Partisane und Hellebarden. XVI. Jahrh.; Weihwasserbecken, Buchschliesse, Salztass und Riechfläschchen, aus gegossenem und getriebenem Silber XVI. XVIII. Jahrh.; Gravirte Grabplatte, aus Bronce, 1536; Altarecke, XVI. Jahrh.

Deutsche Bauzeitung. No. 37–41.
Das Gebäude der National-Galerie zu Berlin. (Mit Abbild.) — Das Projekt der inneren Umgestaltung des Berliner Zeughauses.

L'Art. No. 74.
Enseignement de l'art décoratif à l'école des beaux-arts, I von R. Ménard. (Mit Abbild.)

Journal des beaux-arts. No. 10.
Les grands architectes de la renaissance aux Pays Bas. I Hans Vredeman de Vries, von A. Schoy. — Exposition à Bruxelles de la société internationale des aqua fortistes. — Joseph van Lerius. – Exposition d'eaux fortes. — Grands concours, dits concours de Rome. — Le salon, von H. Jouin. — Vente extraordinaire à Londres.

Christliches Kunstblatt. No. 6.
Jubelhochzeitsbibel. — Michelangelo's Madonna von Brügge, von J. P. Richter. (Mit Abbild.) — Die vorchristliche Landschaftsmalerei. — Von der altniederländischen Kunst.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 129.
Oesterreich und die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1878. — Die Denkschrift der Bronceindustrie-Gesellschaft über das deutsche Musterschutzgesetz. — Das Kunstgewerbe-Museum in Leipzig. — Zur Kenntniss der Nürnberger Goldschmiedekunst.

Gazette des beaux-arts. Lief. 228.
Le salon de 1876, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Les sceaux des archives nationales: Type des reines et des dames, von G. Demay. (Mit Abbild.) — L'architecture au salon de 1876, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

23. Juni

Nr. 37.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Die Eröffnung der deutschen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in München.

Seit Wochen glich der Münchener Glaspalast einem riesigen Ameisenhaufen, in dem hervorragende Künstler und Handwerksgehilfen, hohe Hof- und Staatsbeamte und aus den Kasernen geholte Soldaten geschäftig hin und her eilten. Am Eingange stauten sich Berge von Kisten; für eine, die man in's Innere geschafft, wurden von den Queue machenden Brückenwagen sechs andere abgeladen. Kästen und in weiße Tücher gehüllte Statuen und Büsten reihten sich an reiche Goldrahmen. Dort schien ein Gewappneter aus seinem Grabe zu treten und daneben schichtete man buntfarbige Ofenkacheln. Hier klang der Hammer des Dekorateurs und dort hantirte der Tüncher hoch über den Häuptern der unten Vorübereilenden.

Welch' ein Chaos von Menschen und Dingen! Doch es schien nur ein Chaos, denn bald erkannte selbst ein ungeübtes Auge, daß Alles sich nach einem Gesetze bewegte und fügte, das thatkräftige Männer ausgedacht, und dessen gewissenhafteste Durchführung sie nun mit Falkenaugen überwachten. Und je näher der 14. Juni heranrückte, desto lebendiger wurde es im Glaspalast. Den Kommissären der auswärtigen Regierungen folgten erst einzelne, dann mehrere, endlich viele Aussteller. Da und dort fand ein Bild, eine Statue, ein Ofen, ein Kamin, ein Schrank seinen Platz, erstere oft nur versuchsweise, um ihn am nächsten Tage wieder mit einem anderen, am dritten Tage vielleicht wieder mit einem neuen zu vertauschen. Schon vermochte eine einigermaßen nachhelfende Phantasie sich ein Bild von dem Genusse zu schaffen, das die Besucher am Eröffnungstage erwartete.

Mit jedem Tage wuchsen die herbeiströmenden Massen der Ausstellungsobjekte, mit jedem Tage Mühe und Anstrengungen: mit ihnen aber auch die Kräfte. Und doch schüttelte Mancher noch am Abende des 13. Juni bedenklich den Kopf, wenn er sorgenden Blickes das weite Feld dessen übersah, was bis zum nächsten Morgen noch zu thun war. An diesem Tage war nun auch mit der Herstellung eines freundlichen Gartenparterres im Empfangsraume begonnen, waren mächtige einheimische und ausländische Bäume und Sträucher um den in der Mitte desselben befindlichen, noch von der deutschen Industrie-Ausstellung des Jahres 1854 vorhandenen monumentalen Brunnen aufgestellt worden, und selbst die Fontänen warfen schon ihre perlenreichen Wasserstrahlen rauschend bis zur Glasdecke empor.

Ein Gang noch durch die weiten Räume. Allüberall die gleiche fieberhafte Thätigkeit. Nun sind tausend und tausend der werthvollsten Kleinigkeiten aus den Kisten und Kasten hervorgeholt worden, Hunderte von Krystall- und Bronzelüstern glänzen im Strahle der scheidenden Sonne, welchen, nur den einzigen Empfangsraum ausgenommen, vom Architekten v. Schmaedel höchst sachgemäß konstruirte Decken aus weißem Baumwollenzeuge zu Nutz und Frommen von mehr als achthundert Bildern dämpfen. Es ist dies eine Einrichtung, welche alle Anerkennung verdient und findet.

Auch die riesigen Masten im Empfangsraume stehen nicht mehr schmucklos: von ihnen wehen die Flaggen der beiden Kaiserreiche und der größeren Bundesstaaten, das große Friedensfest, das morgen beginnen wird, mit zu feiern.

Und nun ist auch die letzte Nacht, die uns von ihm trennte, herum, und bald nach Tagesanbruch strömen Hunderte und Hunderte nach dem Glaspalast, die letzte Hand an's Werk zu legen. Man glaubt zu träumen: von dem Wirrwarr, der noch vor wenigen Stunden hier geherrscht, ist keine Spur mehr zu finden; die weiten Räume machen den Eindruck als sei es in ihnen immer so gewesen wie eben jetzt. Selbst in der Luft scheint eine festliche Stimmung zu liegen.

Der feierlichen Eröffnung ging zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums des Münchener Kunstgewerbe-Vereins in der Pfarrkirche zum heil. Bonifaz Morgens 9 Uhr ein feierliches Hochamt voraus. Um halb elf Uhr ward der Glaspalast geöffnet, und wenige Minuten später füllten sich die Galerien mit festlich geschmückten Damen, der untere Raum mit Ausstellern, Ehrengästen und Komitémitgliedern. Zwischen den schwarzen Fräcken der Herren vom Civil sah man die Uniformen des diplomatischen Corps, vieler Hof- und Staatsbeamten und Offiziere. Wenige Minuten vor der elften Stunde traf der vom Könige mit der Eröffnung beauftragte Prinz Luitpold ein und wurde von einer Deputation des Ausstellungs-Komités auf den für ihn bestimmten Sammetsessel rechts vom Eingange des Empfangsraumes geleitet. Rechts von ihm nahmen seine Schwiegertochter Prinzessin Ludwig, sein Sohn Prinz Ludwig und seine Tochter Prinzessin Therese Platz, links seine Schwiegertochter Prinzessin Gisela, sein Sohn Prinz Arnulf und Herzog Ludwig in Bayern.

Der erste Direktor der Ausstellung, Hr. v. Miller, richtete hierauf an den Prinzen und die Versammlung eine längere Ansprache, in welcher er die hohe Bedeutung der Kunst für die Entwickelung der Gewerbe betonte und dem freudigen Danke für die lebhafte Betheiligung von Künstlern und Kunstgewerbetreibenden aller deutschen Länder, Oesterreichs und der Schweiz Ausdruck gab, und brachte, nachdem Prinz Luitpold dann die Ausstellung im Namen des Königs als eröffnet erklärt hatte, ein Hoch auf den König aus, in das die auf einer der Galerien aufgestellte Militärmusik-Kapelle mit schmetternden Fanfaren und der Jubel des Publikums einstimmten.

Unter den Klängen der Musik besichtigten dann die höchsten Herrschaften, nachdem Hr. v. Miller zuvor noch die Vorstände der auswärtigen Ausstellungskomités vorgestellt, sämmtliche Räume der Ausstellung, die einen wahrhaft prachtvollen Anblick gewährten.

Der Umzug dauerte bis gegen zwei Uhr Nachmittags, worauf der Prinz bei seiner Entfernung aus dem Glaspalaste in gleicher Weise, wie bei der Ankunft, begleitet wurde. Dem Umzuge hatten sich die Mitglieder des diplomatischen Korps und die hohen Staats- und Militärbeamten und Offiziere angeschlossen, während das nach Tausenden zählende Publikum sich sofort nach dem Schlusse der eigentlichen Eröffnungsfeier durch die Festräume vertheilte, um theilweise bis zum Abend darin zu verweilen.

Es ist, im gegenwärtigen Augenblicke wenigstens, unmöglich, zuverlässige statistische Daten über den Umfang der Ausstellung und die Betheiligung der einzelnen Länder an derselben zu geben, und zwar aus mehreren Gründen.

Zunächst ist allerdings sowohl der Anmelde- als der wiederholt verlängerte Einsendungstermin längst abgelaufen, aber es hat auch hier weder in Bezug auf den einen noch den anderen an zahlreichen Nachzüglern gefehlt, während andererseits eine namhafte Anzahl von Anmeldungen nur bedingungsweise beschieden werden konnte. In vielen anderen Fällen blieb es aber auch bei den Anmeldungen, zum großen Theil wohl deshalb, weil eigens für die Ausstellung angefertigte Gegenstände nicht rechtzeitig mehr vollendet werden konnten. Viele derselben mögen indeß noch nachträglich eintreffen, indem die Aussteller auf die billige Nachsicht des Direktoriums rechnen, die freilich bei der eigenartigen Natur der gegenwärtigen Ausstellung viel schwieriger zu üben ist.

So ist selbst die Ausstellungsbehörde heute noch nicht in der Lage, sich ein klares Bild über die numerische Betheiligung der einzelnen Länder zu machen, und ist gleich uns darauf angewiesen, die Fertigstellung des offiziellen Kataloges abzuwarten. Die Ausgabe desselben dürfte unter den gegebenen Umständen auch bei der angestrengtesten Thätigkeit der damit Betrauten vor mehreren Wochen kaum möglich sein, und es verdient deshalb alles Lob, daß das Direktorium bis auf Weiteres sämmtliche Werke der neueren Kunst, deren Gesammtzahl 500 weit übersteigt, mit den Namen der Künstler bezeichnen ließ. Von den Kunstindustriellen hat sich ein großer Theil die bei anderen Ausstellungen gesammelten Erfahrungen kluger Weise zu Nutze und seine Gegenstände in gleicher Art kenntlich gemacht.

Ueber die Vertheilung des Ausstellungs-Raumes hat der Bericht des Ausstellungs-Architekten v. Schmaedel in München, der auch in diesen Blättern zum Abdrucke kam, allgemeine Aufschlüsse gegeben; ich kann mich deshalb auf nachfolgende Daten beschränken.

Der Glaspalast stellt eine einzige große Halle von beiläufig 234 Metern Länge und 47, beziehungsweise im Transept 82 Metern Breite dar, die durch hohe Bretterwände in eine Anzahl von mehr als 130 einzelne Räume abgetheilt worden, während die den weiten Raum umlaufenden Galerien in gleicher Weise Ausstellern, darunter den deutschen Kunstschulen und dem deutschen Architektenverein, überlassen worden sind. Die untere liegt reichlich 5 Meter über dem Fußboden und hat gegen das Innere des Palastes einen Abschluß mittels

einer Wand erhalten, welche zum Aufhängen von Zeichnungen ꝛc. dient. Die obere liegt um etwa 5 Meter weiter in das Innere des Gebäudes hinein und fast 10 Meter über dem Erdboden. Auf den Galerien haben sich außer dem bereits erwähnten deutschen Architektenverein zahlreiche Vertreter der vervielfältigenden Künste und des Kunstverlages, sowie viele Photographen niedergelassen.

Bayern, das im Glaspalast die Honneurs macht, hat die beiden an den Empfangsraum anstoßenden, oder vielmehr in denselben hineinreichenden Abtheilungen des Hauptschiffes an Preußen und Oesterreich überlassen. An Preußen (ostwärts) schließen sich Württemberg und Sachsen an, an Oesterreich westwärts Bayern und die gemeinschaftlich mit ihm ausstellenden kleineren deutschen Staaten, wie Baden, die Reichslande ꝛc.

Die Zahl der Kabinete mag sich auf etwa 10 belaufen, darunter eines der Appartements der Kaiserin aus dem reizenden Kaiser-Pavillon im Prater zu Wien, und ähnlichen kleineren Abtheilungen in dem für die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten reservirten und abgeschlossenen Raume.

Unter den in beiden Abtheilungen oder in einer derselben vertretenen Ausstellern finden sich viele fürstliche Personen, so der deutsche Kaiser und der Kaiser von Oesterreich, die Könige von Bayern, Sachsen und Württemberg, der Prinz Karl von Preußen, der Prinz Alexander von Preußen, die Fürsten Hohenlohe, Fürstenberg, Fugger-Babenhausen, Oettingen-Wallerstein ꝛc., dann zahlreiche staatliche, Provinzial-, städtische und Vereins-Museen, wie das berühmte Kensington-Museum in London, die Museen in Berlin, Dresden, Dessau, Breslau, Stuttgart, Wien, Leipzig, Kassel, Danzig, Kaiserslautern, Ulm, Limburg u. A., nicht wenige Stadtverwaltungen, darunter Dresden, Leipzig, Wien, Nürnberg, Straßburg, Quedlinburg, Passau, Würzburg, Stuttgart, Elbing, Emden, Oehringen, ferner viele Kirchen, wie die Dome zu Augsburg, Salzburg, Paderborn, Lübeck ꝛc., weiterhin die Klöster Kremsmünster, Sct. Peter in Salzburg, endlich mehrere Schützengilden und Hunderte von Privaten aus allen Geburts- und Berufsständen, sowie die namhaftesten Bibliotheken, darunter jene von Berlin, Bonn, Breslau, Greifswald, Leipzig ꝛc.

Ein besonderes Gewicht legte das Programm der Ausstellung darauf, daß hier zum ersten Male nicht blos das deutsche Kunstgewerbe für sich, sondern in engster Verbindung mit der heimatlichen Kunst vor den Besucher treten sollte. Man wies darauf hin, daß es nicht wohl ein Gewinn sein könne, wenn die Künstler bei den Ausstellungen große Wandflächen in solcher Menge behängen, daß der Beschauer in den Gedanken eines Bildes sich gar nicht hineinfinden kann, und fragte, ob es denn ein wohlthuendes Bild geben könnte, wenn Passendes und Unpassendes zusammenhanglos aufgespeichert sei, ob nicht die Umgebung günstig oder ungünstig auf ein Bild einwirke? Man sagte, diese Bilder müßten an Reiz gewinnen, wenn schöne kunstgewerbliche Erzeugnisse sie höben, und umgekehrt gewönnen die letzteren wieder durch die Schöpfungen der Kunst.

Das war eine Theorie, deren Einführung in die Praxis den Münchener Künstlern wünschenswerth genug erschien, um den Versuch zu machen. Nun ist der Versuch gemacht und — findet, wie eben alles auf der Welt, seine verschiedene Beurtheilung.

Es wäre unbillig, in Abrede zu stellen, daß der bezeichnete Versuch, soweit alte Bilder und altes Kunstgewerbe in Frage stehen, vollkommen gelungen ist. Wer bedachte, daß beide von denselben Anschauungen getragen und durchdrungen sind, konnte daran nicht wohl zweifeln. Und diese Einheit wird nicht einmal da namhaft gestört, wo Erzeugnisse der Renaissance mit solchen der gothischen und romanischen Periode zusammentreffen. So bilden, um nur ein Beispiel anzuführen, Gobelins aus dem 16. Jahrhundert einen durchaus brauchbaren Hintergrund für gothische und romanische Altargeräthe, und ein Heiligenbild auf Goldgrund findet einen passenden Platz über einem reichgeschnitzten Wandschrank.

Anders aber verhält es sich mit Werken der Kunst und des Kunstgewerbes aus der neueren Zeit. Man denke sich z. B. Lindenschmit's „Venus und Adonis", eine der besten Kunstschöpfungen der Gegenwart, und unter deren Rahmen ein handbreites mit schwarzem Baumwollensammet überzogenes mächtiges Gestelle mit Porzellangefäßen aller Arten, Formen und Farben, unter welch' letzten natürlich Weiß vorherrscht, und man braucht nicht in die Ausstellung gekommen zu sein, um zu begreifen, daß eine solche Anordnung dem prächtigen Bilde und seiner feinen Farbenharmonie den empfindlichsten Schaden zufügt. Und solche Dinge kehren an hundert Stellen wieder.

Damit soll indeß den Künstlern, welche mit der Aufstellung betraut waren, vielmehr deren Mühen mit dem größten Opfermuth auf sich genommen haben, kein Tadel ausgesprochen werden. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß sie zu allererst von der Unmöglichkeit überzeugt waren, moderne Kunst und modernes Kunstgewerbe durch ein äußerliches Band zu verbinden. Der Grund der Unmöglichkeit aber liegt darin, daß beide durch kein geistiges Band mit einander verbunden sind, daß es der Gegenwart, die im Gebiete der Kunst wie des Kunstgewerbes noch immer nach Prinzipien herumtastet, an einer einheitlichen Anschauung fehlt, wie sie das Mittelalter in seiner kirchlichen Richtung und die Zeit der Renaissance in dem Anlehnen an die Antike besaß. Noch leiden zu viele unserer Kunstgewerbe-Erzeugnisse an dieser Unsicherheit, wenn auch seit den letzten Jahren ein Fortschritt zum Besseren unverkennbar zu Tage tritt.

Es ist das eine nothwendige Folge jener beklagenswerthen Loslösung der Gewerbe von der Kunst und der fabrikmäßigen Massenarbeit, für welche die Quantität Alles, die künstlerisch schöne Form wenig, ja in den meisten Fällen gar nichts ist. Im Großen und Ganzen fehlt unserem Gewerbe jener schöpferische Zug, der es einst zur Vollendung emporhob. Bis vor Kurzem noch trennte eine tiefe, ja feindliche Kluft die beiden Gebiete, und es war ein ungeheurer Schritt vorwärts, daß man endlich begriff, wie es für unsere Industrie eine Lebensfrage geworden, jenen Zusammenhang, der völlig verloren schien, zu erneuern, jenes innige Ineinandergreifen, das vordem zwischen Handwerk und Kunst bestand, wiederum zu beleben. Das aber ist das Höchste, das eigentlich ideale Ziel unserer Ausstellung.

Man trug sich zuerst mit dem Gedanken, den ganzen Glaspalast als einen riesigen ungetheilten Raum zu belassen; es zeigte sich aber bald, daß er unausführbar wäre. Nicht sowohl wegen der Abgrenzung der einzelnen Stämme des großen Volkes, auf welche man ja des Prinzipes halber doppelt gern verzichtet hätte, als wegen der Verschiedenheit der Gegenstände. Nur auf dem Wege der Lokalisirung war es möglich, eine systematische und dadurch wirklich belehrende Aufstellung durchzuführen, das innerlich Zusammengehörige auch äußerlich als ein geschlossenes Ganzes zur Anschauung und zum Verständniß zu bringen; ganz abgesehen davon, daß das durch nichts gehemmte Hinweggleiten des Blickes über den kolossalen Raum mit seinen tausend und abertausend verschiedenartigsten Gegenständen etwas Sinnverwirrendes hätte haben müssen.

Eine solche Trennung war schon unumgänglich im Hinblick auf die Erzeugnisse des alten deutschen Kunsthandwerks. Der Zweck, den man dabei verfolgte, als man zum ersten Male, seit es ein deutsches Volk giebt, in einem Raum sammelte, was die Besten desselben geschaffen, war ein doppelter. Es sollte dieses mit Umsicht und Strenge ausgewählte reiche Material der Gegenwart vor Augen stellen, was eine ideale Auffassung des Gewerbes zu schaffen vermochte, und wie in zahlreichen Fällen das Ausland kein Bedenken getragen, sich mit fremden Federn zu schmücken. Dann aber sollte, was sonst nur auf jahrelangen Reisen durch die halbe Welt gesehen und genossen werden kann, hier an einem und demselben Orte zu gleicher Zeit zur Ansicht vorliegen und so zu vergleichendem Studium eine noch nie und nirgendwo gegebene Gelegenheit geboten werden.

Die alte Kunst und Kunstindustrie liegt als ein in sich abgeschlossenes Ganzes hinter uns. All' unser Streben muß in dem Verlangen gipfeln, es ihr gleich zu thun. Der Raum, in dem ihre Schöpfungen niedergelegt wurden, mußte darum zu einer Art Sanktuarium gestaltet werden, das wir mit Weihestimmung betreten. Draußen, unter Unsersgleichen, mögen wir uns als Meister fühlen, hier innen sind wir allesammt nur Schüler.

Und noch ein anderes Interesse bietet diese Trennung des Alten vom Neuen. Sie zeigt uns die drei großen Faktoren des deutschen Kulturlebens: Kirche, Adel und Bürgerthum in seinem Glanze.

Die weiten faltenreichen Kirchengewänder aus arabischen Seidenstoffen, die elfenbeinernen Krummstäbe der Bischöfe und Aebte, die goldblinkenden Meßbücher, die riesigen Kronleuchter, diese symbolischen Bilder des himmlischen Jerusalem, sie mahnen uns an die Zeit, da die Kirche auf dem Höhepunkte nicht allein ihrer geistlichen, auch ihrer weltlichen Macht stand, als sie Kaiser und Könige ein- und absetzte. Wir freilich kennen den Kampf zwischen Kirche und Staat nicht minder, als jene Zeiten ihn kannten, aber erst vor diesen Schätzen ahnen wir auch den Prunk und Zauber, welchen der kirchliche Glaube auch im äußeren Leben unserer Voreltern übte.

Von seinen Burgen zog der Adel in die Stadt, die ihm nicht blos erhöhte Sicherheit, sondern auch erweiterte Herrschaft bot. Draußen hatte er nur über Hörige geherrscht, drinnen saß er im Rathe, der die Bürger regierte. Für ihn zunächst schmiedete der Plattner reich dekorirte Schutz- und Trutzwaffen, für seine Frau und Töchter formte die kunstreiche Hand des Gold- und Silberschmiedes funkelndes Geschmeide.

Der Kirche aber und dem Adel erwuchs in dem Bürgerthum ein mächtiger, vielfach sieghafter Nebenbuhler. Aus den Bischofsstädten wurden freie, nur dem Kaiser und Reich untergebene Städte, Bürger setzten sich in den Besitz der Macht und arbeiteten nicht mehr ausschließlich für die Kirche und die Fürsten und den Adel, sondern schmückten mit den Werken ihrer Hand ihr eigenes Haus, und Hals und Busen ihrer Frauen und Töchter.

Wie lange jene ständischen Grenzen niedergeworfen sind, das lehrt uns ein Blick über die Schöpfungen der Gegenwart deutlicher, als ein gelehrtes Kompendium. Keine der ersten Geschäftsfirmen in den deutschredenden Ländern fehlt, daneben aber hat sich der einfache Arbeiter aus dem Dorfe eingefunden, dessen Name kaum das Postlexikon kennt. Neben dem silbernen Tafelgeschirr sehen wir den einfachen Leuchter aus Gußeisen, und Fürst und Bürger finden, was für Palast und Haus sich eignet.

Die Kunst aber ist bei allem nationalen Charakter doch eine Weltbürgerin, und darum respektirt sie auch im Münchener Glaspalast um so weniger die Grenzen, welche die einzelnen Stämme des deutschen Volkes von einander trennen. Der Wiener Künstler hilft das Kabinet eines Berliner Fabrikanten schmücken, und der Elsässer findet sein Werk in einem Saal, in dem die Bayern sich niedergelassen

Unser Kunstgewerbe von heute hat im Großen und Ganzen noch manches Lehrjahr durchzumachen. Wir haben das in Paris und Wien einsehen gelernt und keinen Grund, uns dessen zu schämen. Wie wir aber lernen sollen, das zeigen uns die Ausstellungen der deutschen Kunstschulen, und die sind vielleicht unser schwächster Punkt und werden es so lange sein, als man sich in deutschen Landen über gewisse Grundbegriffe noch nichts weniger als klar geworden ist. Vor Allem fehlt es an einer organischen Verbindung der Kunstgewerbeschulen mit entsprechenden Sammlungen, ganz davon zu schweigen, daß ganze große Gebiete des deutschen Reiches und Deutsch-Oesterreichs nicht blos ohne Museen, sondern auch ohne Kunstschulen sind. Auch das wird besser werden, wie es schon viel besser geworden ist.

Und alle Bedenken, die sich uns stellenweise aufdrängen, sie können unsere Freude über ein wahrhaft nationales Werk nicht schmälern, über dessen Gelingen alle Stimmen einig sind. C. A. Regnet.

Die Karlsruher Kunstschule.

Karlsruhe, 1. Juni 1876.

Durch Beschluß der Kammern wurden die für die Kunstschule, welche die Munificenz des Großherzogs Friedrich von Baden in das Leben gerufen und 20 Jahre lang aus Mitteln der Civilliste dotirt hatte, geforderten Mittel auf das Staatsbudget übernommen, und damit die Schule selbst unter die Oberleitung des großh. Ministeriums des Innern gestellt. Kurz vorher war an die Spitze der Anstalt als Direktor J. W. Riefstahl getreten, der ihr als Professor schon früher angehört hatte, bevor er, um einen längeren Aufenthalt in Italien zu nehmen, aus dem Lehrkörper ausgeschieden war. Seine erste, sehr glückliche Handlung als Direktor war die Berufung Ernst Hildebrandt's als Nachfolger Gussow's, der mit seinen Schülern, nachdem er nur kurze Zeit hier gewirkt hatte, nach Berlin gegangen war. Hildebrandt, als tüchtiger Zeichner und feiner Kolorist in ganz hervorragender Weise zum Lehrer geeigenschaftet, leitet eine Malklasse, während die andere Malklasse und der Aktsaal Ferdinand Keller untersteht, der sich durch seine virtuose Behandlung der Farbe und sein seltenes Talent für große dekorative Aufgaben auszeichnet. Die religiöse Malerei vertritt L. des Coudres, der schon unter Schirmer's Leitung der Anstalt als Lehrer angehörte, die Landschaftsmalerei Hans Gude, dessen Gemälde der norwegischen Küsten und Hochgebirge auf allen großen Ausstellungen die allgemeine Bewunderung erregt haben. Als Lehrer der Perspektive wirkt der Inspektor der Anstalt, der tüchtige Landschafter E. Tenner, während Aetz- und Radirkunst in E. Willmann und die Bildhauerkunst in C. Steinhäuser Vertreter haben, deren Namen zu den bestklingenden ihrer Fächer gehören.

Außer diesen an der Kunstschule thätigen Lehrern hat hier noch eine Anzahl hervorragender Künstler ihren Wohnsitz, deren Rath und Beispiel den Kunstschülern ebenfalls zu Gute kommt. Wenn wir den Direktor der Gemäldegalerie C. F. Lessing in erster Reihe nennen, so bedarf es eben nur der Nennung dieses hochgefeierten Namens, um die Bedeutung auch der örtlichen Wirksamkeit dieses großen Künstlers hervorzuheben, dessen gastliches Haus zudem allen Kunstgenossen und Kunstfreunden zu anregendem Verkehr seine Pforten öffnet. An der polytechnischen Schule ist der Historienmaler Aug. Vischer, der Landschafter H. Knorr und der feine und virtuose Aquarellmaler Krabbes thätig. Der Schweizer Füßli, früher in München, hat hier seit mehreren Jahren seinen Wohnsitz und stellt, von seinen häufigen Reisen zurückgekehrt, hier seine Bilder aus, Porträts und Kopien nach italienischen Meistern, die stets in hohem Grade bewundert werden. Ein einheimischer Maler ist W. Klose, der mit Vorliebe und Glück stilvolle Landschaften zu malen pflegt; ebenfalls durch ihre Geburt gehören die Bildhauer Moest und Volz dem badischen Lande an, der erstere der glückliche Sieger in der Konkurrenz um das in Freiburg entstehende Siegesdenkmal des XIV. Armeecorps, der zweite, ein noch jüngerer Mann, früher Architekt, dem das hier zu errichtende Kriegerdenkmal zur Ausführung übertragen ist. Als vielbeschäftigter Freskomaler ist noch Gleichauf zu nennen. Von den jüngeren Kräften der Kunstschule dürfen als bereits erprobt Eugen Bracht, A. v. Waldenburg und H. Götz genannt werden.

Ausgezeichneten Lehrkräften steht eine Reihe von anderen Vorzügen zur Seite, um Karlsruhe zu einem für junge Künstler sehr angenehmen und vortheilhaften Aufenthalte zu machen. Die Lehr- und Arbeitsräume sind wohlgelegen und geräumig, alle Apparate für das künstlerische Studium sind in großer Vollständigkeit vorhanden, stehen Lehrern wie Schülern zur Verfügung und sind auch solchen Künstlern zugänglich, welche, ohne der Schule anzugehören, gegen billigen Miethzins in den Gebäuden der Anstalt ihre Ateliers haben. Ein malerischer kleiner Park, der sich an die Schulgebäude anschließt, gestattet, Landschaftliches und Figuren nach der Natur im Freien zu arbeiten, und bietet somit eine höchst praktische Vorübung für die Studienreisen. Auch für diese selbst eignet sich die nähere und weitere Umgebung der Stadt vorzüglich. Der Landschafter findet im Schwarzwald sowie in der in wenigen Stunden zu erreichenden Schweiz, der Architekt im nahen Kloster Maulbronn und in den alten Städten Württembergs und des Elsasses, der Genremaler ringsum, wo sich moderne

Lebensweise und altherkömmliches Volksthum noch vielfach in schroffem Gegensatz, häufiger in gefälligen Uebergängen berühren, Gegenstände zu erfolgreichem Studium.

In der Residenz selbst wie im Lande wird den Leistungen der Anstalt immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Eine ganz vortreffliche Idee ist die neu begründete Wanderausstellung von hier entstandenen Bildern der Meister und Schüler. Nicht nur, daß in den Städten des Landes, welche diese Ausstellung sehen, die Leistungen der Kunstgenossenschaft zur Kenntniß weiter Kreise der Gebildeten kommen und dadurch das Interesse und Verständniß für die Kunst gefördert wird, es ergiebt sich auch dabei Gelegenheit zu Bilderkäufen.

Um zuletzt auch noch der nebensächlichen und doch gewiß nicht unwichtigen Annehmlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens zu erwähnen, so bieten ein wohlgeleitetes Theater und vortreffliche Musikaufführungen vielfache Anregung, die auch der gesammten künstlerischen Auffassung und Bildung zu Statten kommt, und die wissenschaftlichen Vereine wie das gesellige Leben der Residenz sind den überall gern gesehenen Künstlern leicht zugänglich.

Alles in Allem darf man wohl sagen, daß die äußeren Bedingungen, unter denen die Karlsruher Kunstschule in ihr neues Verhältniß als Staatsanstalt tritt, auch für die Zukunft ein kräftiges Gedeihen und Fortschreiten derselben in Aussicht stellen. E.

Zu A. Ver Huell's „Houbraken“.

Eben damit beschäftigt, das reiche Werk des J. Houbraken im k. Berliner Kabinet nach der Monographie von A. Ver Huell zu ordnen und im Begriffe, die Ergebnisse meiner Forschung für diese Zeitschrift zu verwenden, fällt mir die Besprechung des genannten Buches im Beiblatt Nr. 28 in die Hand. Da ich zu den dort gemachten Zusätzen eine Anzahl neuer hinzufügen kann, so dürften meine Zeilen den Lesern erwünscht kommen.

Auch ich bedauere die für Museen wie Privatsammler unzweckmäßige vielgliedrige Numerirung der Blätter. Wie bei M. Stuart, wird auch bei Jac. v. Hoorn, Nr. 221, auf seine Frau Stelstade verwiesen, aber diese am geeigneten Orte nicht beschrieben. Auch dieses Blatt ist nach Quinckhardt. Abdrücke vor aller Schrift kenne ich außer den genannten noch von den Nrn. (nach Ver Huell.: 6, 54, 64, 89, 161, 185, 200, 322, 358, 400, 425, 445. Außerdem Seite 93, Anna von Sachsen, S. 100, Nr. 8, 22, 108. — Nr. 77 ist kein neues Blatt, sondern zweiter Abdruck von Nr. 76, ebenso Nr. 379 von Nr. 378. — Nr. 19 hat die Jahreszahl 1578 für 1601. — Nr. 18 ist nach Wandelaar. — Nr. 83 hat: Is. Tirion excud. 1760. — Nr. 103 und 504 haben dasselbe Passepartout: in ersten Abdrücken sind sie vor demselben. — Nr. 115. Spätere Abdrücke haben die Adresse: H. Vieroot excud. — Nr. 229 hat eine holländische Inschrift. — Warum ist Seite 45 das Porträt des Erzherzogs Joseph nicht in den Text aufgenommen worden? — Nr. 270. Erste Abdrücke sind mit Tirion's Adresse. — Nr. 279. Erster Abdruck vor den Worten: „berustende — Brandt“. — Nr. 294. Erster Druck hat nur: A. Wor excud. — Nr. 324 ist nach J. van Ravesteyn. — Nr. 438. Erste Abdrücke vor dem Namen des Zeichners Eeckhout. — Seite 121, Nr. 104. Erster Abdruck vor der Umschrift und vor dem Malernamen; ebenso Seite 122 d und S. 123 f. — Auf Seide gedruckte Exemplare, wie bei Nr. 22 und 109 bemerkt wird, stellen keine neue Abdrucksgattung vor, ebensowenig roth gedruckte. Bei Nr. 452 wird eine solche Druckvariation sogar als neue Platte unter besonderer Nummer registrirt.

Außer den von dem Berichterstatter angeführten unbeschriebenen Blättern (von der erwähnten Herzogin von Courlande giebt es auch Abdrücke vor aller Schrift, sind noch folgende zu erwähnen, die man vergebens in dem Werke sucht:

1. Wilhelm I. von Oranien, kleines Brustbild, auf dem Titelblatt zu der holl. Ausgabe von Bitaubé's: Willem de Eerste. Amsterdam.

2. Friedrich, ältester Sohn Georg's von Wales, nach C. A. Voit. Oval. 4.

3. Jan Trip, Heer de Berken. Oval mit allegorischer Umgebung. Fol.

4. J. H. S. Formey, nach C. Gualtieri. Oval. 8.

5. Ferdinand, Duc de Brunswig et Lunébourg. Kniest. gr. 4. (Für: L'histoire d'Angleterre von Champigny).

6. Zeeus. Brustb. 8.

7. Herm. Hermssen, nach A. Boon, 1772. 8.

8. Sebastian Vaillant. Oval. Fol.

9. Georg Friedr. Händel. Oval. Fol.

10. Maria Sibilla Merian, in alleg. Umgebung. 4.

11. Fünf Bildnisse auf einer Platte: Guttenberg, Faust, Coster, Aldus, Froben. kl. Fol.

Diese Zusätze dürften für den Verfasser, wie überhaupt für Kunstschriftsteller dieses Faches, ein Fingerzeig dafür sein, bei solchen Arbeiten so viele öffentliche Sammlungen wie möglich zu Rathe zu ziehen, wie es der leider verstorbene A. F. Didot bei seinem soeben publicirten Werke über die drei Drevet gethan hat, nicht zum Schaden seiner Monographie. So reich das Pariser Kabinet an Werken dieser drei vorzüglichen Meister sein mag, das Londoner, Berliner und die Wiener Kabinete haben dennoch eine erhebliche Bereicherung des Materials ermöglicht.

J. E. Wessely.

Nekrologe.

Dr. Dominicus Mahlknecht, Bildhauer, starb vor einigen Tagen zu Paris. Er war ein Tyroler und wurde am 19. November 1793 zu Ueberwasser in Groden, dem durch seine Holzschnitzerei berühmten Thale, geboren. Er kam früh zeitig nach Frankreich und erhielt eine Anstellung als Professor der Skulptur zu Nantes, wurde dann unter die Mitglieder der Akademie der schönen Künste aufgenommen und erlangte 1831 die goldene Medaille für eine Venus, welche er dem Herzog von Orleans in Bronze goß. Mahlknecht vergaß seine Heimat nie; er schenkte dem Innsbrucker Museum eine Replik seiner berühmten Venus. Sie ist lebensgroß, sitzt am Ufer des Meeres, zufällig überrascht wendet sie lächelnd den Kopf nach links und deckt mit dem linken Arm die Brüste, während sie sich auf den rechten stützt. Ferner das lebensgroße Gipsmodell eines Odysseus, der stehend rücklings an einen Steinblock gelehnt, die Arme verschränkt, in die Weite blickt. Endlich eine tanzende Terpsichore, eine muthwillige Französin voll sprudelnden Lebens. Sie ist lebensgroß, aus Bronze, mit der Leier. An diese Gabe knüpfte er die Bedingung, daß bei seinem Neffen, dem Maler, der ihm jedoch im Tode voranging, ein Bild bestellt wurde. Mahlknecht, der Bildhauer, war durch und durch Franzose: fein, elegant, etwas sinnlich pikant.

Vermischte Nachrichten.

Die Royal Albert Hall in London, ein auf Anregung des verstorbenen Prinz-Gemahls entstandener Bau, ist in finanzielle Verlegenheiten gerathen, weshalb es nothwendig geworden das Parlament um Beistand anzurufen. Der Zweck des Bauwerkes, der Förderung von Kunst und Wissenschaften zu dienen, kann nicht erfüllt werden, so lange nicht wenigstens das Dach hergestellt worden ist. Der Besitzstand soll sehr werthvoll sein, was in Anbetracht des verausgabten Geldes wohl richtig, aber auch wieder falsch ist, sobald man nach der Rentabilität fragt. Das Dach, ähnlich dem des Pantheons, soll mit Glas gedeckt werden und wird, wie die Erfahrung bei dem Krystallpalast in Sydenham gezeigt hat, viel Ausgaben erfordern, um es sicher und wetterfest zu erhalten. Die Parlamentsakte bezweckt eine größere Kapitalaufnahme; gleichwohl steht zu befürchten, daß die aufgenommene Summe für die Gläubiger verloren sein wird. Das riesige Projekt hatte etwas Großartiges in der Conception, und es ist zu bedauern, daß die Idee desselben nicht mehr Anklang gefunden hat. Die Architektur ist von guter Durchbildung, besonders in der durchgängigen Anwendung von Terracotten für die Façaden. In dem modernen Europa existirt wohl kaum ein besseres Beispiel eines monumentalen Ziegelrohbaues. J. B. A.

Das Albert-Denkmal, in unmittelbarer Nähe der Albert Halle gelegen, ist endlich mittels der lange verzögerten Hinzufügung der Mittelfigur, derjenigen des Prinz-Gemahls, vollendet worden. Die Königin Victoria nahm vor ihrer Abreise nach Deutschland dieses Abbild ihres Gatten in Augenschein. Die Kolossalfigur ist sitzend dargestellt. Die blendende Vergoldung widerspricht den ästhetischen Anforderungen an ein Kunstwerk, insofern die Formen unter den grellen Reflexen fast verschwinden, zumal wenn die Sonne darauf scheint. Das von dem Italiener Marochetti gefertigte Originalmodell ward nach dessen Tode als unbefriedigend bei Seite gestellt, dann wurde der Londoner Bildhauer Foley R. A. mit dem Werke betraut, dessen Modell, nachdem auch er gestorben war, von fremder Hand ausgeführt wurde. Seiner Gesammtform nach ließe sich das Monument mit einem Sakramentshäuschen vergleichen, auch hat es einige Aehnlichkeit mit den Skaligergräbern in Verona. Der Architekt Sir Gilbert Scott gesteht, daß er von diesen alten Vorbildern inspirirt worden sei, doch versichert er zugleich, daß es sein Streben gewesen, an diesem stolzen und reich geschmückten Denkmal die metallenen Reliquiarien des Mittelalters unter Anwendung kostbaren Materials, wie Gold, werthvolle Steine, Marmor und Mosaik, nachzuahmen. Die Eisenkonstruktion, welche dem Bau mit seinem Spitzthurme Festigkeit verheißt, verdient in mancher Hinsicht eingehendes Studium, besonders in Bezug auf die geschickte Anwendung moderner Hilfsmittel zu künstlerischen Zwecken.

„Nadel der Kleopatra". Wiederum taucht das Projekt auf, den unter dem Namen der „Nadel der Kleopatra" bekannten Obelisken nach England zu bringen. Zuständige Autoritäten waren freilich bis jetzt der Meinung, daß der schadhafte Zustand des Werkes die beträchtlichen Kosten seines Transportes nicht verlohne; indeß haben neuere Forscher erklärt, daß dasselbe wohlerhalten und der größere Theil der Hieroglyphen noch vorhanden sei. Nichts desto weniger muß man anerkennen, daß das Denkmal in jedem Betracht dem Pariser Obelisken untergeordnet ist, deshalb wurde auch früher als ein Grund seiner Nichtüberführung nach England angegeben, daß bei Vergleichung beider Werke das Urtheil sehr zu Ungunsten des im englischen Besitz befindlichen Obelisken ausfallen werde. Gleichwohl muß ich daran erinnern, daß London nicht einen einzigen großen Monolith aufzuweisen hat. Die „Nadel" erhielt König Georg IV. um das Jahr 1820 von dem Pascha von Egypten zum Geschenk. Es knüpfte sich daran die Idee, die Säule als ein Erinnerungsmal großbritannischer Heldenthaten auf dem Nil, in der englischen Metropole aufzurichten. Der Stein ist rother Granit und hält an Gewicht ungefähr 200 englische Tonnen, seine Transportkosten würden wahrscheinlich 5000 £ St. betragen. Die mit der Ueberführung verbundenen mechanischen Schwierigkeiten sind jedenfalls sehr groß; doch liegt das Monument hart am Meere, und die modernen Hilfsmittel, Dampf und Eisen, werden die etwaigen Hindernisse leicht bewältigen. J. B. A.

Vom Kunstmarkt.

Auktion Liebermann. Die am 8. u. 9. Mai d. J. im Hotel Drouot in Paris abgehaltene Auktion der Sammlung Liebermann hat ein Gesammt-Resultat von 546,985 Fr. ergeben. Als interessante Preise notiren wir folgende: Andr. Achenbach, der Sturm 7,800 Fr., Landschaft mit Wassermühle 2,800 Fr.; O. Achenbach, Straße in Neapel 10,200 Fr.; Knaus, Orgelspieler 26,000 Fr.; Makart, junges Mädchen am Klavier 2,550 Fr.; Munthe, Winterlandschaft 2,000 Fr., Waldlandschaft im Schnee 3,100 Fr.; Passini, Markt in Kairo 3,550 Fr., Stadt im Orient 2,400 Fr.; Pettenkofen, der Kuß über die Hecke 4,000 Fr., kleines slavisches Mädchen 2,000 Fr.; Schleich, Heerde, eine Furth passirend 1,380 Fr.; Schreyer, Hufschmied 6,820 Fr., die Rast 8,560 Fr.; Vautier, der beigelegte Streit 38,000 Fr., die Kinder des Malers 3,250 Fr.; Ziem, Venedig bei Sonnenuntergang 9,100 Fr., der Canale grande zur Mittagszeit 6,300 Fr.; Boldini, Gondelfahrt in Venedig 6,000 Fr.; Diaz, Waldlandschaft 7,520 Fr.; Swertschkow, russisches Gespann 4,800 Fr.; J. Breton, Heumacherinnen 17,000 Fr.; Corot, Frühlingslandschaft 2,205 Fr.; Daubigny, Umgebung von Antwerpen 5,850 Fr., der Lauf der Marne 3,420 Fr.; Decamps, Armee auf dem Marsche 7,050 Fr.; A. de Dreux, Reiterporträt des Herzogs von Orleans 1,320 Fr.; Delacroix, Löwenjagd 19,300 Fr., der Tod Hassan's 7,100 Fr.; Dupré, Waldlandschaft 8,500 Fr., Baumgruppe 3,320 Fr.; Fichel, Lesezimmer 2,150 Fr.; Fromentin, Caravane, eine Furth passirend 26,500 Fr., die Rast 6,000 Fr; Gallait, Kunst und Freiheit 9,500 Fr; Gérôme, ein Gladiator 5,900 Fr.; Heilbuth, die Absolution 10,500 Fr., Hirten in der römischen Campagna 1,850 Fr.; Isabey, Vertheidigung eines Schlosses 7,200 Fr., Hafen an der Küste der Bretagne 2,450 Fr.; Jacque, Hühnerhof 2,200 Fr.; Leys, deutscher Antiquar 4,820 Fr.; Madou, ein alter Geck 3,500 Fr.; Meissonier, in Erwartung der Audienz, 27,300 Fr., Wäscherinnen von Antibes 21,000 Fr.; Robert-Fleury, Karl der Fünfte 2,850 Fr.; Th. Rousseau, Landschaft 21,000 Fr., Waldweg 4,650 Fr.; Saint-Jean, Stillleben 12,950 Fr.; Troijon, Weide in der Normandie 35,200 Fr., die Rückkehr 6,350 Fr., der Weg zum Markte 5,450 Fr.; Vibert, Mönch und Schleichhändler 5,880 Fr., Kloster unter Waffen 11,000 Fr.

Zeitschriften.

Das Kunsthandwerk. Heft 8.

Geräthe aus Kupfer, modern und XVII. u. XVIII. Jahrh. — Schrank, XV. Jahrh. — Krucifix, Goldschmiedekunst, XVI. Jahrh. — Buffet, XVI. Jahrh. — Bilderrahmen, Holzbildhauerei, XVI. u. XVIII. Jahrh. — Mosaikfussboden, XVIII. Jahrh.

L'Art. No. 75. u. 76.
Concours Michel Ange: grand prix de Florence, von E. Véron. — Le budget des beaux-arts — Liste des récompenses décernées par le jury aux artistes du Salon. — Chronique de l'hôtel Drouot. — 108e exposition de la Royal Academy of arts, von J. Comin Carr. (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

R. Lepke in Berlin. Am 27.—29. Juni Versteigerung von Oelgemälden, Aquarellen, Kupferstichen etc. aus dem Nachlasse des Prof. Th. Hosemann. 281 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

30. Juni

Nr. 38.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon von 1876.

II.

Die Menge bleibt mit besonderer Vorliebe bei dem Robert-Fleury'schen Bilde stehen: Doktor Pinel löst die Fesseln der bis dahin (1795) in Banden geschlagenen Irrsinnigen der Salpetrière. Der Grundton des Bildes ist ein humaner und philosophischer, in der Malerei selbst mag der Urheber wohl übertroffen worden sein. Ohne an besondere melodramatische Hilfsmittel zu appelliren, ist es dem Maler gelungen, das Gemüth des Publikums weich zu stimmen. Der leutselige Doktor blickt auch so treuherzig drein, und auf der anderen Seite finden wir die Leiden der Unglücklichen mit feiner Charakteristik abgestuft. Von der ekstatischen Geisteskrankheit bis zur wilden Raserei ist Alles auf diesen verzerrten, in gewaltiger Aufregung begriffenen, wuthschnaubenden oder verthierten Gesichtern zu lesen. Aufrichtig ist der Ausdruck der Dankbarkeit der von ihren Ketten erlösten Irrsinnigen, die sich an den menschenfreundlichen Doktor herandrängen und sich ihm nähern, wie ein furchtsames Thier, das von seinem Herrn gestreichelt werden will. Der Maler wählte für die Scene eine passende Herbstatmosphäre, die zu der äußeren Dekoration des Hofes der Salpetrière stimmt.

Viel weniger Gefallen als dieses große Wandgemälde, welches seines Umfanges wegen wohl nur in einem Museum seinen Platz finden dürfte, erregt Mouchablon's Jeanne d'Arc bei Orleans. Die Heldin, der nämliche zarte, aber in voller Aufregung der Schlacht befindliche harte Typus, den der Bildhauer Fremiet für das Standbild auf dem Pyramidenplatz gewählt hat, führt die französischen Ritter gegen die englischen Schaaren, die auf den Wällen von Orleans kämpfen. „Entrez là hardiment“ ist der Titel dieses Schlachtenbildes, das sich am meisten durch historische Pietät auszeichnet, dann aber hauptsächlich durch den Mangel an Verhältniß in der Zeichnung bemerkenswerth ist.

Wahre Kunstfreunde dagegen verweilen mit sichtlicher Genugthuung bei den Kartons, die Herr Puvis de Chavannes für die Ausschmückung des Pantheons auf Anordnung des Staates verfertigt hat, und welche den Lebenslauf der h. Genovefa darstellen. Die Zeichnungen sind mit einer seltenen Idealität aufgefaßt und haben dabei, abgesehen von der weihevollen Auffassung, auch als Landschaften und Porträts einen ganz besonderen Werth. Der Staat kann sich gratuliren, mit seiner Bestellung an den richtigen Mann gekommen zu sein.

Cetner's „Ottokar zu den Füßen Rudolph's von Habsburg nach der Schlacht auf dem Marchfelde“ zeichnet sich durch gesunde Farbe und geschickte Gruppirung aus. Der alte weißhaarige böhmische König kniet mit seiner Gemahlin, einer schönen schlanken Gestalt, vor dem auf einem Baumstamme sitzenden, martialisch dreinschauenden Habsburger. Reisige, deren Lanzenspitzen sich im Laub verlieren, betrachten den Auftritt, und lustig flattern die Standarten. Man merkt an den Physiognomien der Gestalten, daß es hier ein Gewitter gab, und daß dem imponirenden ruhigen Auftritte die fürchterlich mörderische Schlacht vorausging; ebenso sieht man es den Rittern an, daß die Schwerter unzufrieden in der Scheide sind.

In aufsteigender Linie finden wir diesen Reichthum an Eindrücken bei den Spaniern. Da betrachte man z. B. eine Weile das Bild von Casanova: „Nach der

„Plünderung!" Wie richtig kommt auf den Gesichtern all' derjenigen, die an dem Auftritte betheiligt sind, die rohe „Sprache des Innern" zum Ausdruck! Die Freude des alten Haudegens, dem als Beuteantheil ein reicher Perlenschmuck zugefallen ist, und der den „Erwerb" gegen das Licht hält, um sich über die Echtheit desselben Sicherheit zu verschaffen; die stumme Resignation des Familienhauptes, das nackt und gebunden dem Ruin seiner Habe zusehen muß, die ergreifende Verzweiflung der Frau im weißen Schleppkleid und die komische Wuth des Haussöhnchens, das gegen einen graubärtigen Kapitän, welcher ihn, den kleinen Knirps, auf einen Schluck hinunterbringen könnte, die winzigen Fäuste ballt! Es steckt ein gutes Stück Fortuny in diesem Bilde!

Wie erwähnt, sind die großen Bilder ziemlich selten, dafür aber giebt es eine erkleckliche Anzahl historischer Genregemälde im Geschmacke der Gérome'schen Schule. Da haben wir z. B. die bekannte Episode nach der Geburt Ludwig's des XIV! Der König Ludwig XIII. zeigt dem in das Schlafgemach der hohen Wöchnerin eingelassenen bunten Hof- und Stadtpublikum sein eben geborenes Söhnchen, das, um keine Zeit zu verlieren, bereits mit dem goldenen Krönchen geschmückt ist. Jacques Leman ist der Verfasser dieser gemalten historischen Anekdote und macht seinem Lehrer Gérome damit alle Ehre. Die Parteien am Hofe des „Gebieters", Richelieu's, sind scharf genug skizzirt, um sofort erkannt zu werden. Die wüthenden Seitenblicke, die einige affektirt gekleidete Eheleute dem majestätisch hereintretenden Kardinal zuschleudern, die Miene Richelieu's und jene seines Begleiters, der „grauen Eminenz" (père Joseph) lassen auf Verschwörungen und allerhand Komplote schließen. Behäbig und sorglos benehmen sich dagegen die Pariser Bürger und Bürgersfrauen, welche nur für die prachtvollen Draperien des Paradebettes Augen haben, die sie Elle für Elle abmessen, um darüber den Gevattern detaillirten Bericht zu erstatten.

Die antike Historie errang mit der Giftprobe der „Locusta vor Nero" von Sylvestre die große goldene Medaille. Es lagert Alles auf diesem Gesichte: Tücke, Spannung, vielleicht etwas Reue, gewiß aber jener Schleier von Angst, der die einstweilige und unausbleibliche Züchtigung solcher Missethäter ist. Locusta mit ihren eng an die Haut gekämmten Haaren, dem ertödteten Blick, der vergilbten Gesichtsfarbe ist die Personifikation des Bösen in seiner häßlichsten Gestalt; wären nicht die langen schwarzen Zöpfe, man könnte nicht unterscheiden, ob wir es mit einem Giftmischer oder mit einer Giftmischerin zu thun haben, nur das Eine steht fest: solche Gestalten ist man gewohnt auf den Assisenbänken zu treffen, und es würde uns gar nicht wundern, sollte der Maler das Modell zu seiner Locusta auf einer Wanderung durch ein Bagno getroffen haben. Die Zuckungen und Windungen des als Experiment dienenden Sklaven sind fürchterlich. Der Erbarmungswürdige ist nackt wie ein Wurm; drei Personen füllen auf dem Bilde die Scene aus — als Dekoration ein Saal mit düsteren, finstergrünen Wänden aus Marmor, und als grober Gegensatz ein helles Parket mit verschiedenfarbigen Würfeln. Nero mit thierischem Blick, den Körper in eine rothe Toga bis über den Hals gehüllt, sieht dem fürchterlichen Todeskampfe des auf dem Boden ringenden Sklaven zu, die Locusta flüstert ihm sibyllinische Worte in's Ohr. Der Tod des Britannicus ist beschlossen, und der Bruder wird dem Bruder jenes Gift einschenken lassen, das unter seinen Augen solche fürchterliche Wirkung thut. Der Tyrann ist ein vorsichtiger Mensch, und wenn er auf einen bösen Streich sinnt, so trifft er Anstalten, damit der Streich nicht mißlinge. Das Gesicht des römischen Blutkaisers ist eine merkwürdige Komposition. Die Figur ist eine zweifellos schön regelmäßige, es ist der kaiserliche Typus der Decadence in seiner ganzen Korrektheit. Napoleon I. hatte viel davon an sich.

Ein längeres Verweilen bei dem umfassenden Bilde Gustave Doré's ist nicht im Stande, unsere erste Ansicht über die immerhin bedeutende Arbeit zu ändern. Die hundert und etlichen Köpfe sind mit unsäglichem Fleiß ausgeführt; sie können auch für charakteristisch gelten, wenn man schon dem Grundtypus nachforschen will; auch der natürliche, ganz aus grünenden Palmzweigen gebildete Teppich, über den Jesus hinweg schreitet, ist von täuschender Aehnlichkeit. Aber es fehlt dem ganzen Bilde an Gemüth, wenn ich mich so ausdrücken darf. Aus dieser Versammlung von Männern, Weibern und Kindern, die dem Heiland huldigen, erheben sich keine poetisch klingenden Laute eines Dankes-Hymnus zum Herrscher empor, man spürt auch Nichts von einem leidenschaftlichen Gefühle, das ja hier am Platze wäre. Dieser Eintritt in Jerusalem ist weder die Huldigung eines Gottes, noch die Apotheose eines Reformators; wir finden darin nichts Anderes, als die Ankunft eines schönen Mannes mit einem hellblonden Bart, der zu Esel reitet und von einer Menge Leute erwartet wird. Man bleibt lange vor dem Bilde stehen, erstens, weil es sehr groß ist und dann, weil man doch nach der „Idee" des Malers sucht, die aber schwerlich zu finden sein dürfte.

Nun zum Schlusse einige Schlachtenbilder. Der erzmilitärische Protais läßt einen Zug düsterer Veteranen mitten in der Schlacht hinter den Regimentsfahnen Aufstellung nehmen, lauter wetterverbrannte Gesichter alter afrikanischer „Lascar's". Protais arbeitet direkt mit den Mitteln Charlet's und Raffet's; er versteht es dem heutigen Troupier die Merkmale des Militärstandes auf's Gesicht zu drücken, wie die erstgenannten Maler

den Grognenards des ersten Napoleon's. — „Die Vertheidigung einer Mühle während der Schlacht von St. Quentin" von Sergent will nicht viel sagen. Die kleinen Moblots, die wohlbekannten blauen Käfer, sitzen da im Grase in ziemlich philosophischer Haltung. Nur Einer, neugieriger als die Anderen, klettert auf das Hügelchen, wo die Mühle steht, und blickt neugierig in die Schlacht hinaus. Zwischen den Häusern des Dorfes sind Kanonen aufgefahren in voller Thätigkeit, und hinter diesen einige Scenen aus den hintersten Reihen einer Schlacht.

Bombled, ein Holländer, hat preußische Landwehrtypen in einem Gefecht gegen französische Dragoner recht gut aufgegriffen; da leiben und leben sie wirklich, die Kampfgenossen, die man vor sechs Jahren um Paris sah, und man hört auch so Manchen, welcher damals mit der Landwehr ein Hühnchen gerupft haben mag, überzeugungsvoll ausrufen: Comme c'est ça, comme c'est ça!

Paul d'Abrest.

Das Antikenmuseum zu Smyrna.

Bedeutung und Einfluß kleinasiatisch-ionischer Geschichte und Kultur auf Hellas im engeren Sinne sind uns aus der alten Geschichte wohlbekannt. Wir betreten jene Gestade, erfüllt von Erinnerungen an ihre große Vergangenheit, deren deutliche Spuren uns wenigstens noch in den Ruinen großartiger Anlagen entgegen treten. Man kann wohl sagen, keine Stadt des klassischen Alterthums — Rom, Athen und Pompeji nicht ausgeschlossen — bietet dem Besucher ein so grandioses Bild des Ensemble's antiker Stadtanlagen, der Gruppirung der öffentlichen Bauten im Umkreis der weiten Märkte, der Stätten des öffentlichen Verkehrs, wie das an vier Stunden im Umfang begreifende Ruinenfeld von Ephesus, einer Stadt, deren erhaltenen Bauwerken ausnahmslos der Charakter privater Bestimmung abgeht. Ephesus ist hierin eine Ausnahme auf dem Gebiete der Architekturarchäologie; denn Städte ähnlicher Bedeutung, wie Antiochien in Syrien und Alexandrien in Egypten, sind bis zu totaler Unkenntlichkeit ihrer Vergangenheit in den Zeiten des Verfalls oder neuer Aufblüthe umgestaltet worden. Dagegen ist es eine merkwürdige Erfahrung, daß kleine von Klassikern manchmal kaum erwähnte Provinzialstädte Joniens wie überhaupt Kleinasiens, ganz besonders aber Kariens, durch eine bis in die Details herabgehende Konservirung von Einzelbauten sich auszeichnen; leider eine Regel, deren Uebertragung auf die plastischen Monumente fast niemals möglich wird. Selbst in Ephesus ist mir nicht ein einziger Torso begegnet. Die Stadt Rhodos, in welcher Plinius dreitausend Statuen zählte, hat heute nur noch ein einziges, elend verstümmeltes Relief aufzuweisen. Wo nur der Pflug des Beduinen oder Felladen auf ein Stück Statue stößt, geht er ihm mit dem Ingrimm seines religiösen Fanatismus zu Leibe. Es ist wahr, ein neues Gesetz des Sultans verlangt die Einsendung der Funde nach der Hauptstadt zur Bereicherung des dortigen Museums. Aber gelangt auch wirklich einmal eine Statue in die Dogana einer Hafenstadt zur Weiterbeförderung, so verschwindet sie gewiß unter den Händen der Beamten. Um dieser Wirthschaft wenigstens in gewissen Grenzen ein Ziel zu stecken, hat sich in Smyrna ein Verein angesehener Griechen gebildet, beseelt von dem patriotischen Gefühle für ihre große Vergangenheit, mit der Tendenz, den ebenso prahlerischen wie scheinheiligen Kunstbestrebungen der hohen Pforte Konkurrenz zu machen, und wir müssen sagen, ihrer Energie und Aufopferung ist es bei der ganz kurzen Dauer des Bestehens gelungen, ein Institut lebensfähig zu machen, das im ganzen Orient seines Gleichen sucht. Auch die vicekönglichen Institute in Kairo, Museum und Bibliothek, müssen hiergegen zurücktreten.

Wenn Athen der politische Mittelpunkt des modernen Hellenenthums ist, so ist Smyrna die Metropole seines Handels. Mehr als die Hälfte der 200,000 Einwohner zählenden Stadt gehört der griechischen Nationalität an, und in den Händen dieser ist der Markt des Hafenplatzes. Aber der Grieche, gleichviel ob Kaufmann oder Handwerker, ist in erster Linie Patriot. Europa's Staatengeschichte ist ihm ziemlich gleichgiltig; der Stolz auf die historische Vergangenheit seiner Ahnen, deren Geschichte ihm schon auf der Schulbank Evangelium war, ist ihm Alles. Unleugbar liegt in dieser Ueberzeugung eine Triebkraft nationaler Entwickelung. Man wird sich darnach nicht wundern können, wie es möglich ist, daß ein fast nur von Kaufleuten gebildeter Verein, ganz ohne Leitung eines Fachmanns, aus eigenen Mitteln nicht nur Materialien zur Bildung eines Museums, Kunstwerke wie literarische Dokumente, zusammenbrachte und noch immer herbeischafft, sondern auch sich angelegen sein läßt, in der Anordnung der Objekte nach wissenschaftlichen Prinzipien zu verfahren. Ja auch auf dem Gebiet der Epigraphik versucht man sich mit Erfolg, wo doch sonst der Dilettantismus zurückschreckt. Die Bedeutung des epigraphischen Theiles der Smyrnenser Sammlung kann hier nicht ausgeführt werden. Wir verweisen dafür auf die Berichte der Berliner Akademie der Wissenschaften. Auch eine Besprechung der Sammlung von Anticaglien, Münzen und Gemmen können wir übergehen, da dieselbe ein mehr antiquarisches als kunsthistorisches Interesse beanspruchen muß. Anders verhält es sich mit der, wenn auch numerisch noch nicht bedeutenden, Sammlung plastischer Werke. Wer die Verhältnisse des Landes kennt, muß schon ihr Zustandekommen ein halbes Wunder nennen. Aus dem alten

Smyrna ist nur wenig da, auch aus Ephesus nichts von Bedeutung, doch sucht man noch zusammen, was irgend sich auftreiben läßt. Natürlich ist man auf den Entdecker des Dianatempels, Herrn Wood, nicht gut zu sprechen. Was transportabel war, brachte er nach dem Britischen Museum in London, und Niemand konnte ihn zwingen, wenigstens Gypsabgüsse zu hinterlassen. Fast alles, was einige Bedeutung hat, stammt aus den Ruinen der antiken Stadt Tralles am Mäander. Doch sind das fast durchgängig plastische Werke von einem Typus, der nur in einem lockeren Zusammenhang mit unserem neuen System antiker Kunstgeschichte steht. Von Nachbildungen der Werke berühmter Meister ist nur der Kopf des Doryphoros von Polyklet zu nennen. Diese Wiederholung stammt wohl aus vorrömischer Zeit. Leider sind die Oberflächen etwas lädirt. Wenn wir recht berichtet sind, ist ein Abguß davon in das Berliner Museum geschickt worden. Die übrigen Werke altgriechischen Meißels gehören insgesammt einer späteren Periode an. Doch erwecken sie ein ganz besonderes Interesse, weil sie als echte Kinder ionisch-kleinasiatischer Kultur gelten müssen. Die griechischen Prinzipien von Proportionalität, welche das Ideale in der Größe des Formenausdrucks verwirklichten, stehen hier im Bunde mit einem Realismus, der es darauf abgesehen hat, die Affekte der Empfindungswelt in Marmor wiederzugeben, Empfindungen von solcher Zartheit, wie sie uns mehr bei griechischen Dichtern als bei darstellenden Künstlern geläufig sind. Die hierher gehörigen Werke sind wohl zu unterscheiden von den uns bekannten attischen Grabreliefs. Wir haben es mit einer späteren Epoche der Kunst zu thun. Es ist die Zeit, da das Raffinement seine Höhe erreichte, aber von Affektation noch völlig frei war. Das Meisterwerk der dahin gehörigen Skulpturen ist ohne Zweifel der Kopf einer Diana. Das Oval des Gesichtes hat eine entfernte Verwandtschaft mit dem Typus der Diana im Braccio nuovo des Vaticans. Ist die Auffassung auch weniger streng als in jener Statue, die in der Ausführung etwas Konventionelles und Kühles hat, so gebührt doch dem Smyrnenser Kopf in jeder anderen Hinsicht unbedingt der Vorrang. Der Kopf ist sanft nach links geneigt, wobei die schönen Formen des starken Halses besonders zur Geltung kommen. Die sanften Linien des Auges, der melancholische Ausdruck des halbgeöffneten Mundes (die Nase ist leider eine moderne störende Ergänzung), vor Allem aber das feine Spiel der Linien auf der Hautoberfläche neben dem überaus glücklichen Arrangement des ungescheitelten Haares sind von einer Macht der Wirkung, wie sie nur Kunstwerken ersten Ranges eigen ist. Die Köpfe zweier Musen sind in einem mehr strengen Stil ausgeführt, offenbar Werke einer anderen Schule und einer anderen Zeit. Besser stimmt dagegen mit dem Dianakopf im Geschmack der Auffassung die leider kopflose Statue eines Bacchus, merkwürdiger Weise in der Stellung des Praxitelischen Satyr, ein Torso von sehr schlanken und weichen Körperformen; ferner die von Texier in der „Déscription de l'Asie mineure“ als in Tralles befindlich geschilderte Karyatide. Zwar hat sie seitdem ihren Kopf eingebüßt, aber die Behandlung der Gewandung in ihrer geschmeidigen Weichheit und doch strengen Anordnung gewährt immer noch reichen Genuß. Vielleicht in alexandrinische Zeit wird die Mehrzahl der Grabreliefs zu setzen sein. Ein nur leiser Hauch von Trauer ist über die dargestellten Personen, meist Mann und Frau inmitten der Kinder, ausgegossen, auf Porträtähnlichkeit ist es dabei noch nicht abgesehen. Dagegen gehören der römischen Zeit eine Reihe von Porträtbüsten an. Die Mehrzahl derselben besteht in einer absonderlichen Art von Hochreliefs. Der Porträtkopf wird nämlich von einem kreisförmigen Rundstab umschlossen. An den unteren Theil desselben schließt sich in Flachrelief die zum Porträt gehörige Brustbildung an. Aber jede Linie aufwärts läßt das Relief mehr aus der kreisförmigen Umrahmung heraustreten, so daß die Richtungslinie des Kopfes in spitzem Winkel die Verticale der Wandfläche trifft. Natürlich ist dabei der Hinterkopf gutentheils aus dem Stein herausgearbeitet. Gewiß waren diese Reliefs in ziemlicher Höhe den Wänden eingefügt. Man erreichte dadurch den drastischen Eindruck, als wenn die dargestellten Porträts wie aus Rundfenstern zur Erde herabschauten.

Sehr überrascht hat mich die Technik an mehreren Skulpturen aus spätrömischer Zeit. Man muß doch annehmen, daß dieselben nicht etwa aus Italien eingewanderte Künstler, sondern einheimische Nachkommen der großen Meister Griechenlands zu Urhebern haben. Aber die Ausführung ist von einer so absoluten Uebereinstimmung mit den Eigenheiten römischer Decadenceplastiker — dieselbe rinnenförmige Haar- und Gewandbehandlung, dieselbe Bohrmanie, dieselbe Neigung zu Flächenbildung mit fast kantiger Begrenzung in den Fleischtheilen, — daß man sagen möchte, nicht die Aufblüthe der Kunst, wohl aber ihr Verfall stehe unter zwingenden Gesetzen, deren Geltung eine universelle ist.

Smyrna, 20. Mai 1876. J. P. Richter.

Korrespondenz.

Kopenhagen, d. 15. Mai 1876.

Unter den größeren Städten Nordeuropa's zeichnete sich noch vor einigen Jahren Kopenhagen durch die Schönheit seiner unmittelbaren Umgebungen vortheilhaft aus. Von den Basteien der alten, mit herrlichen Linden-, Ahorn- und Kastanienbäumen dichtbewachsenen Festungswälle schaute man über den breiten Graben,

den die mächtigen Pappeln, mit hundertjährigen Weidenbäumen und Hollundern wechselnd, umkränzten, weit hinaus; jenseits des Wasserspiegels die Glacis mit ihren Fluren und reizenden Fußpfaden, noch weiter hinaus kleine Seen, hie und da vielleicht auch ein Anblick des glänzenden Meeres. Welche schöne, welche prachtvolle, tiefpoetische Idylle! — Und jetzt! In die Gräben hinab versanken, ein Opfer des goldenen Kalbes, die Wälle. Alles, oder doch die schönsten Partien, sind jetzt rasirt, planirt, ruinirt und für Neubauten parcellirt; die vormalige schönste Promenade Kopenhagen's zum Theil in eine Sandwüste verwandelt, zum Theil auch schon mit mehr oder minder stillosen und häßlichen Miethhäusern bedeckt. Gern verzichte ich darauf, eine eingehende Beschreibung von diesen unsern neuesten Bauunternehmungen zu liefern. Charakterisiren läßt sich doch das ganz und gar Charakterlose nicht, und wem sollte auch eine Beschreibung von dergleichen Sachen von Interesse sein? Kennt ja doch Jedermann, der jemals eine „sich rüstig emporarbeitende" Hauptstadt Europa's oder der neuen Welt gesehen, diese großen, mit unzählbaren Fenstern versehenen, je zu vier um einen winzigen quadratischen Hofraum zusammengestellten „Archen Noäh", hie und da mit einem schlecht proportionirten Erker oder einem unsinnigen Thurme verziert, bald flach und nackt in den Façaden, bald wohl auch mit der kleinstmöglichen Rücksicht auf Zusammenhang und Totalität mit turnenden Delphinen, nichts tragenden Karyatiden und sanft kokettirenden Meerjungferchen dekorirt! Leider steht es ja als eine immer mehr anerkannte Wahrheit fest, daß sich, je mehr ein jeder Maurermeister den Architekten spielt, desto weniger von Architektur darbietet.

Ist sonach die Destruktion der alten Festungswerke der Hauptstadt und die Bebauung des dadurch gewonnenen Terrains in ästhetischer Beziehung nur ein Verlust zu nennen, stellen sich dagegen die Verhältnisse innerhalb der Grenzen der „alten Stadt" doch durchaus günstiger. Im Herzen der Stadt, unmittelbar von der Hauptstraße ausgehend, fand sich noch bis zur neuesten Zeit ein Komplex von Gassen, durch welche sich der Wanderer nur nothgedrungen wagte: hohe, düstere Spelunken, vom elendesten Proletariat bewohnt, Pflanzschulen epidemischer Krankheiten und allerlei Laster, kothig und stinkend bis zum Ersticken. Die „Kopenhagener Baukompagnie" hat alle diese Häuser gekauft; sie sind schon niedergerissen, und auf dem Boden, wo sie standen, erhebt sich jetzt ein elegantes Stadtviertel, große, meistens auf den Handelsverkehr berechnete Häuser mit zum Theil reich, oft auch hübsch dekorirten Façaden; leicht, luftig und glänzend sieht Alles aus. Ist auch der Baustiel hier nicht immer der reinste, und wird auch hier zuweilen das Auge von unangenehmen Verhältnissen und wenig motivirter Ornamentik verletzt — wer das Quartier in seiner älteren Form gekannt, wird sich doch über die Verwandlung solchermaßen freuen, daß er es schwerlich wünschen wird, als gestrenger Kritiker der Architektur gegenüber aufzutreten. Von Gebäuden der hier gedachten Bestimmung wird man in unserer Zeit auch nicht das Höchste fordern; unsere jetzigen Architekten haben anderwärts gezeigt, daß sie auch in rein künstlerischer Beziehung etwas zu leisten vermögen. So steht das prachtvolle neue königliche Theater als ein ruhmwürdiges Resultat des Zusammenwirkens zweier jüngeren Künstler, Petersen und Dahlerup; das neue Bankgebäude, die Navigationsschule, das Zoologische Museum sind Exempel glücklicher Nachahmung von Meistern aus verschiedenen Epochen der italienischen Renaissance, und in der Paulskirche erwerben wir eine vorzügliche Basilika, der ich nach ihrer bald bevorstehenden Vollendung eine nähere Beschreibung widmen will.

An plastischen Kunstwerken unter freiem Himmel ist Kopenhagen nicht eben reich; die nächste Zukunft wird jedoch einen beträchtlichen Zuwachs bringen. Bissen's Standbild Tycho de Brahe's wird vor dem astronomischen Observatorium aufgestellt werden; es ist schon in Bronze gegossen, wie auch ein zweites Werk desselben 1868 verstorbenen Meisters, die Statue des dänischen Seehelden Tordenskjold, welcher zwar noch kein Platz angewiesen worden ist. Für Jerichau's Oerstedmonument — eine Porträtstatue, von drei kolossalen allegorischen Figuren umgeben — ist schon das Fundament nördlich an der Grenze der alten Stadt gemauert. Wann wir das projektirte — und pekuniär schon gesicherte — Monument H. Ch. Andersen's zu sehen bekommen werden, steht noch dahin. Für den vorläufigen Konkurs gingen mehr als ein Dutzend Skizzen ein, von welchen vier ausgewählt wurden, die von den resp. Künstlern in halber Lebensgröße ausgeführt und einer neuen Beurtheilung unterworfen werden sollten. Die vier Arbeiten wurden alle verworfen; jetzt versuchen sich abermals drei Bildhauer mit Modellen in der vollen Größe des Standbildes (4 Ellen). Keiner von den Konkurrenten hat jemals vorher etwas Bedeutendes präsentirt, und die Aussichten auf ein glückliches Resultat sind also nicht besonders groß. Wahrscheinlich wird man es noch bereuen müssen, daß man nicht gleich an unsern einzigen wirklich bedeutenden Bildhauer, Prof. Jerichau, mit direkter Bestellung gegangen ist; Jerichau hat sich leider nicht an dem Wettstreit betheiligen wollen.

Ein Konkurrenzspiel, wie erwähntes, kann natürlich keine großen Vorstellungen von dem jetzigen Standpunkte der Plastik im Vaterlande Thorwaldsen's geben; keine günstigere erhält man, wenn man die zur Zeit stattfindende Jahresausstellung in den Lokalen der Akademie durchwandert. Außer zwei älteren Arbeiten

Jerichau's: eine imposante Gruppe, die Engel des Todes und der Auferstehung, und ein schönes taubenfütterndes Mädchen, sowie eine neue Reliefkomposition desselben Meisters, Orpheus von lauschenden Menschen und Thieren umgeben, eine in der Konception und Anlage sehr gelungene, in der Ausführung keineswegs tadellose Arbeit, findet man da nur Weniges von Interesse. Nicht geringe Anerkennung verdient doch der Aias Carl Schmith's, eine in Ausdruck und Bewegung energische und durchgehends sehr tüchtig modellirte Figur, sowie auch einige schöne Büsten von J. B. Smith. Zwei Marmorreliefs von G. Chr. Freund sind für Kirchen im Hannöver'schen bestellt; wir beneiden die Hannoveraner nicht darum.

Ein bei weitem größeres Vergnügen gewährt der Anblick von den Gemälden der diesjährigen Ausstellung: man nimmt davon die Ueberzeugung mit, daß die dänische Malerei sicher und kräftig vorwärts schreitet. Einen Geschichtsmaler im strengen Verstande des Wortes besitzt Dänemark zur Zeit nicht; man hat hier dieselben Wege eingeschlagen, auf denen die holländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts vorging, und malt beinahe ausschließlich Genre, Landschaft und Marine. Und nicht nur in den Motiven, sondern auch in deren Auffassung und Behandlung zeigt die jetzige dänische Malerschule eine auffallende Verwandtschaft mit der holländischen Schule gedachter Zeit. Eckersberg, der Gründer der bisherigen national-dänischen Malerei (1783—1853) war ein derber, klar schauender und bis zum Aeußersten gewissenhafter Naturalist, ein vorzüglicher Zeichner, aber wenig phantasievoll und oft etwas zu nüchtern in der Auffassung und Malweise. Nach ihm sind Naivetät, Einfachheit, Schlichtheit, Naturwahrheit die hervorragenden Eigenschaften unserer nationalen Schule, deren beste Leistungen sich meistens mehr durch inniges, persönliches Gefühl, als durch Grandiosität und malerische Wirkung auszeichnen. Man hat oft, und nicht immer mit Unrecht, über die Nüchternheit der dänischen Gemälde geklagt; oft zeigten sich unsere Maler (Meister wie Marstrand und Bloch, Lundbye, Skovgaard und A. Melbye, und kosmopolitischer Phänomene wie Elisabeth Jerichau-Baumann u. A. hier nicht gedacht) zu oft als starrköpfige Autodidakten; oft war die Technik eine im Vergleiche mit der dargelegten Gefühlsinnigkeit allzu dürftige. Jetzt scheint es, als sollte das Eis brechen, sollten die Schranken fallen, welche bisher die dänische Kunst von dem übrigen Europa gesondert haben. Der neue Einfluß kommt uns hauptsächlich aus Paris zu. Direkt oder indirekt studirend haben in den letzten Jahren mehrere unserer talentvollsten Künstler so viel von der modernen französischen Technik aufgenommen, als es sich mit der nationalen Eigenthümlichkeit und mit dem Besten der hiesigen Tradition vertragen kann; sie haben malen gelernt, ihr Sinn für malerische Totalwirkung ist erweitert worden. Hoffen darf man jetzt, daß sich die ursprünglichen guten und kräftigen Eigenschaften der dänischen Malerkunst künftig solcherweise werden geltend machen können, daß sie auch den Fremden einleuchten müssen.

Die drei bedeutendsten unserer Landschaftsmaler, la Cour, Rump und Kyhn, von welchen die beiden letzteren der älteren, exclusiv nordischen Schule angehören, sind alle auf der Ausstellung schön repräsentirt: Kyhn — ein zuweilen in der Färbung ziemlich brüsker, immer aber poetischer und charaktervoller Künstler — durch ein stimmungsvolles Mondscheinbild, Rump — ein feiner Kolorist — durch ein großes, duftiges Sommerbild, Fahrweg durch den Buchenwald, Sonnenuntergang. Von den Arbeiten la Cour's ist besonders die größte, Septemberabend an einem See im Walde, ein reizendes Beispiel, wie herrlich sich in einem hochbegabten Künstler die Vermächtnisse Skovgaard's mit den vom Auslande heimgebrachten Erfahrungen vertragen können. Hier ist die eingehende, gewissenhafte Wahrnehmung des Kleinsten wie des Größten, die liebevollste Vertiefung in die Eigenheiten des vaterländischen Waldcharakters, die vollendetste Durchführung der Baumformen, Alles treu gesehen und tief empfunden, und Alles in voller Harmonie und mit technischer Meisterschaft wiedergegeben. — Der Richtung des letztgenannten Künstlers schließen sich in talentvoller Weise die jüngeren G. Christensen, Groth und Zacho an; Friis, Foß, E. Petersen u. A. der Jüngeren stehen Kyhn am nächsten; an Rump lehnt sich der begabte Maler von Schneebildern, Andersen-Lundbye. — Herrliche Marinen sind von Rasmussen, Sörensen, V. Melbye u. A. ausgestellt.

Von dem vorzüglichsten unserer Figurenmaler, Prof. Carl Bloch, hat die Ausstellung nur zwei kleine Bilder aufzuweisen, von denen jedoch das eine, eine Fischverkäuferin, als ein Meisterwerk charaktervoller Durchführung dasteht. Bache lieferte eine große Tafel „Nach der Eberjagd", in welcher besonders die todten Eber und die großen Jagdhunde sich durch lebhafte Charakteristik und prachtvolle Malerei auszeichnen. Exner sehr anziehende Bilder aus dem Leben seeländischer Bauernleute, Sonne gute Soldatenbilder, Vermehren sehr individuelle Porträts, und Frau Jerichau-Baumann nebst mehrerem flüchtigen Zeug das glänzend kolorirte Bild einer Stambuler Haremsdame; es ist prachtvoll gemalt, so „frei" aber in dem Ausdruck der Sinnlichkeit, wie man es außer Frankreich noch selten sieht. Auch von mehreren der jüngeren Genremaler, wie Krøyer, Zahrtmann, Jerndorff, Helsted, Thomsen, Kofoed u. A. ist heuer viel Anerkennenswerthes geleistet.

Bei der außergewöhnlichen Größe der diesjährigen Ausstellung machte sich der Mangel eines für dieselbe passen-

den Lokals fühlbarer als jemals. Bisher hat man sich mit den Unterrichtslokalen der Kunstakademie auf dem Schlosse Charlottenborg aushelfen müssen, wo das Licht beinahe überall ein der Beurtheilung der Gemälde sehr ungünstiges war; diesmal hat man, nachdem die Säle der Akademie mit Kunstsachen gefüllt waren, ein provisorisches Holzgebäude in dem an das Schloß anstoßenden alten botanischen Garten aufführen müssen. Hoffentlich wird man daselbst bald ein dauerndes Gebäude aufführen können, wodurch man nicht nur die Akademie von dem jetzigen Uebelstande, daß ihre Schulen 6—8 Wochen des Jahres geschlossen sein müssen, befreien, und ein passendes Lokal für die Jahresausstellung erwerben wird, sondern wodurch man auch einen geziemenden Raum für die dem Staate und der Akademie angehörigen Abgüsse plastischer Kunstwerke erhalten kann. Jetzt stehen die Abgüsse von Antiken — eine kleinere, doch für das nächste Bedürfniß hinlängliche Sammlung — in einigen Sälen Charlottenborgs, dürftig beleuchtet und schwer übersehbar; die Abgüsse nach modernen Kunstwerken, darunter viele der bedeutendsten Arbeiten der Renaissance (wie Michel Angelo's Pietà und Moses, Ghiberti's Thür zum Baptisterium in Florenz) — auf dem Magazinboden Christiansborgs, in welchem „vorläufigen" Lokal sie jetzt schon mehr als 10 Jahre hindurch völlig unzugänglich eingesperrt sind.

In der Kunstliteratur geschieht hier nur wenig, und es ist deshalb unserm zahlreichen kunstliebenden Publikum ein Gewinn gewesen, daß das „Dagbladet", eine der angesehensten Kopenhagner Zeitungen, es unternommen hat, deutsche Kunstliteratur sowie auch kunstgeschichtlich interessante Reproduktionswerke zu besprechen. Erwähnen will ich aus jüngster Zeit die kleine, bei Gad erschienene Untersuchung „Michel Angelo og Marmoret" vom Universitätsdocenten Julius Lange; in geistvoller Weise erklärt hier der gründliche und gewissenhafte Forscher das eigenthümliche Verhältniß, in welchem der Meister zu seinem Material stand. Von den nachgelassenen, höchst interessanten und lehrreichen Abhandlungen des bedeutendsten Kunstforschers des Nordens, N. L. Höyen's, werde ich eine ausführlichere Besprechung folgen lassen, sobald das Werk, das subskriptionsweise in der Gyldendal'schen Buchhandlung erscheint, beendigt ist.

Sigurd Müller.

Nekrologe.

B. **Theodor Franken**, Genremaler in Düsseldorf, starb daselbst nach längern Leiden den 28. Mai 1876 im Alter von fünfundsechzig Jahren. Als ausübender Künstler nur von untergeordneter Bedeutung, hat sich Franken um die gesammte Düsseldorfer Künstlerschaft bleibende Verdienste erworben, die ihm ein ehrenvolles Andenken sichern. Er verwaltete nämlich seit nahezu fünfundzwanzig Jahren mit seltenster Treue und Hingebung das ebenso schwierige wie undankbare Amt eines Kassirers des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe" in der uneigennützigsten Weise, und es wird sehr schwer halten, einen genügenden Ersatz für ihn zu finden. Die fast einstimmige Wiederwahl, die ihm alljährlich in der Hauptgeneralversammlung zu Theil wurde, bewies stets auf's Beste, daß man sich seines Werthes wohl bewußt war. Franken gehörte zu den thätigsten Mitbegründern dieses Vereins und des Malkastens, zu dessen Vorstand er ebenfalls längere Zeit zählte.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Raffael-Akademie. Bei Gelegenheit des alljährlich zum Andenken Raffael's in Urbino stattfindenden Festes, welches auch in diesem Jahre am 6. April durch Prozessionen, Illumination u. s. w. unter allgemeiner Theilnahme gefeiert wurde, gewährte der italienische Minister des öffentlichen Unterrichts 8000 M. für die Zwecke der Raffael-Akademie.

Ankäufe aus dem Salon. Die Kommission zur Pflege der schönen Künste in Frankreich hat zum Ankaufe von Kunstwerken aus dem diesjährigen Salon die Summe von 80,000 Fr. bestimmt.

Personalnachrichten.

Personalnachrichten. An Stelle des verstorbenen Prof. Anton Ritter von Perger wurde Franz Schestag zum Kustos der kais. Kupferstichsammlung, und an Stelle des Letzteren Dr. Chmelarz zum Bibliothekar des österreichischen Museums in Wien ernannt. — Prof. Anselm Feuerbach ist beim österreichischen Unterrichtsministerium aus Gesundheitsrücksichten um Entlassung aus seiner lehramtlichen Stellung an der Wiener Akademie der bildenden Künste eingekommen.

Vermischte Nachrichten.

B. **Düsseldorf.** Man giebt sich hier allgemein der Hoffnung hin, daß Andreas Achenbach doch noch die bereits angenommene Berufung nach Berlin rückgängig machen werde, wozu neuerdings manche Aussichten sind. Obschon wir es im Interesse unserer Kunstverhältnisse dringend wünschen, den Meister hier bleiben zu sehen, so scheint uns dies doch immerhin mehr als fraglich zu sein. Derselbe malt gegenwärtig ein großes Bild, welches er bis zur Berliner Ausstellung zu vollenden gedenkt. Es ist das größte, was er bis jetzt geschaffen, und stellt eine Werft dar, an welcher viele Schiffe liegen, deren Segel vorne bis in den Rahmen hineinragen. Eine überaus zahlreiche Staffage belebt das interessante Werk, dessen Skizze vor einiger Zeit hier ausgestellt war und allgemeinen Beifall fand.

B. **Die städtische Gemälde-Galerie in Düsseldorf** ist um eine treffliche norwegische Landschaft von Axel Nordgren bereichert worden, die der Gutsbesitzer August Courth derselben zum Geschenk gemacht hat. Herr Courth hat schon mehrfach sein reges Interesse für die Düsseldorfer Kunstangelegenheiten bethätigt und gehört seit vielen Jahren zum Vorstand des Vereins zur Beschaffung einer neuen städtischen Galerie. Letzterer hielt kürzlich seine Generalversammlung ab und ernannte in derselben an Stelle des nach Straßburg versetzten Regierungsraths Alexander von Sybel den Professor Karl Woermann zum Schriftführer des Vereins.

Archäologischer Plan von Rom. Die „Accademia dei Lyncei" in Rom hat beschlossen, einen neuen, archäologischen Plan von Rom, mit Angabe der sämmtlichen Ausgrabungen und der durch Funde interessanten Orte, herauszugeben.

Zeitschriften.

Kunstkroniek. Lief. 5. u. 6.

Dr. Jan Pieter Heije. — Twee etsen van Mollinger. — Michelangelo in de Gevangenis. — Het schilderwerk in de nieuwe opera te Parijs. — Kunstgeschiedenis aan de Akademien. —

The Art-Journal. Juni.

Pictures of italian architecture. Naples, von J. Dafforne. (Mit Abbild.) — Notes of an exhibition of the school of art embroidery. — Mr. Mc Lean's gallery, Haymarket. — Bronze as an art material, von P. L. Simmonds. — The french gallery, pall mall. — Society of british artists Suffolk street. — The portico of Cremona. — Contributions to the international exhibition, Philadelphia. (Mit Abbild.) — The royal Academy exhibition, introductory notice.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Heft 1.
Staatliche Fürsorge für Denkmale der Kunst und des Alterthums, von J. A. v. Helfert. — Der Pfahlbau im Laibacher Moore, von E. v. Sacken. (Mit Abbild.) — Bericht der k. k. Centralcommission über ihre Thätigkeit in den Jahren 1874 u. 1875. — Kunstdenkmale in Schleistheim bei Wils, von F. Wimmer. — Grabdenkmale in Oberösterreich, von A. Winkler.

L'Art. No. 77.
Japonisme. Yebis et Dai-Kokou, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — George Sand, critique d'art, von V. Champier. — Lettres romaines. — Concours pour élever un monument à François Deak.

The Academy. No. 214. 215.
The art of furnishing — Messrs. Goupil's gallery, von W. M. Rossetti. — The Hume collection of the work of Rembrandt, von F. Wedmore. — The national portrait gallery. — The Black and white exhibition, von W. M. Rossetti. — The Mignot collection. — Art sales.

Journal des beaux-arts. No. 11.
L'exposition rétrospective des arts industriels à Bruxelles en 1876. — Oeuvres d'art belges à Jérusalem, von Galesberger. — XXVe congrès néerlandais à Bruxelles. — Le salon de Paris, von H. Jouin. — La gazette archéologique. — Exposition de Rotterdam.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 5.
Urkundliche Beiträge zur Künstlergeschichte Schlesiens.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Heft 3.
Leonardo's Abendmahl und Morghen's Stich, von A. Springer. — Ueber die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes, von F. Lippmann. — Kritische Bemerkungen über die Grossherzogliche Gemäldegalerie zu Darmstadt, von W. Schmidt. — Das Wohlthäterbuch des Frauenwerkes zu Strassburg, von A. Woltmann. — Ein damascenischer Leuchter des XIV. Jahrhunderts, von J. Karabacek. — Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen, Museen etc. — Literaturbericht. — Notizen etc. — Bibliographie.

Inserate.

An nachträglichen Beiträgen für die **Schnaase-Büste** gingen ein:

Durch Vermittelung des Herrn Prof. **Bruno Meyer** in Karlsruhe: von den Herren W. Riefstahl 10 M., H. Gude 10 M., F. Keller 10 M., C. F. Lessing 10 M., A. Kerler 3 M., Prof. Bruno Meyer 10 M., Frau Alwine Schrödter 10 M.

Zusammen . . .	63 M. — Pf.
Summe der bisher. Quittungen . .	4208 „ 20 „
Gesammtsumme .	4271 M. 20 Pf.

Die Sammlung wird hiermit definitiv geschlossen.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

7. Juli

Nr. 39.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Flügelrosse auf dem Wiener Opernhause.

In dem Plane der Erbauer des neuen Wiener Opernhauses hatte es gelegen, die Terrasse der vorspringenden Loggia zu beiden Seiten mit Monumentalgruppen zu bekrönen; in welchen Dimensionen und mit welcher dekorativen Kraft sie diesen Schmuck sich dachten, haben sie, abgesehen von dem Charakter und der Wucht des Bauwerkes, auch durch den vorgebildeten Sockel genugsam zum Ausdrucke gebracht. Von maßgebender Seite war die Bestimmung getroffen worden, die Idealfigur des Pegasus für diese Dekoration als Leitmotiv zu verwenden, obgleich dieselbe, streng genommen, nach der Mythologie gleichzeitig zweimal nicht angewendet werden sollte; Sache des ausführenden Künstlers war es nun, dieser Bestimmung — dura lex, sed lex! — nach den Grundsätzen seiner Kunst thunlichst gerecht zu werden. In den dargelegten Momenten sind alle Bedingungen gegeben, welche dem Bildhauer bei Erfüllung seiner Aufgabe gesetzt waren, und je schwieriger die Lösung an sich war, desto mehr mußte der wahrhaft begeisterte Künstler sich angespornt fühlen, sein Bestes zu vollbringen.

Der Wiener Bildhauer Vincenz Pilz wurde zunächst mit dem Auftrage betraut, die Flügelrosse in Bronze herzustellen. Die Geschichte dieser Arbeit ist traurig genug. Zunächst verweigerte man dem Bildhauer einen geringfügigen Betrag, dessen er bedurfte, um das Modell eines der Flügelrosse an Ort und Stelle zu schaffen und die sonst schwer berechenbare Wirkung desselben zu studiren. Als dann die ehernen Gruppen oben standen und nicht mehr geändert werden konnten, da übte sich der scharfe Wiener Volkswitz, der keine neue Erscheinung unverschont läßt, aber auch sehr rasch seine Pfeile verschickt, an den allzu üppigen Formen der mit einem barbarischen Plural benannten „Pegasusse". Auch die Presse äußerte sich nicht günstig, und die „Pegasusse" wurden nach wenigen Monden von ihrem Standorte wieder entfernt. So wie der altrömische Gläubiger das Recht hatte, seinen insolventen Schuldner „trans Tiberim" als Sklaven zu verkaufen, so glaubte man, diese „Pegasusse" als ästhetisch insolvent betrachten und „trans Danubium" verkaufen zu müssen; man vertrödelte sie um einen Spottpreis an einen pfiffigen Yankee, und da sie, wie wir hören, den Haupteingang zur großen Weltausstellungshalle in Philadelphia flankiren, so hoffen wir, bald mit ihnen ein, in Anbetracht ihrer Nachfolger doppelt rührendes, Wiedersehen feiern zu können.

Nun erhielt Hähnel den Auftrag, neue „Pegasusse" anzufertigen, obschon sein Monument des Feldmarschalls Schwarzenberg ihn in Wien nicht eben vortheilhaft eingeführt hatte. Hähnel verlangte, soviel wir wissen, nicht, daß sein Modell vorerst aufgezogen und bezüglich der Wirkung geprüft werde, ehe man an die Ausführung schreite, sondern ließ sofort den Bronzeguß beginnen. Nun stehen seine „Pegasusse" auf ihren so exponirten Posten, und das Volk betrachtet verdutzt die schmächtigen, schwachbeinigen Flügelrößlein mit den auf ihnen schulgerecht sitzenden musikalischen Amazonen und geht kopfschüttelnd weiter; die guten Leute empfinden ein großes ästhetisches Mißbehagen, werden sich aber über die tiefer liegenden Gründe desselben nicht klar und finden dafür kein bezeichnendes Wort, da die Gruppen keinen derb ausgesprochenen Mangel aufweisen, welcher der Volks-

kritik derart zum bequemen Angriffspunkte dienen könnte, wie bei den Pilz'schen Flügelrossen die allzu massige Fülle. Um so schärfer treten die Grundfehler der Hähnel'schen Arbeit aus einer kritischen Untersuchung derselben hervor, namentlich wenn man die frühere Lösung der Aufgabe durch Pilz zum Vergleiche herbeizieht.

Als Kardinalgebrechen der Hähnel'schen Gruppen muß zuerst hervorgehoben werden, daß die Musen auf den geflügelten Rossen nach Damenart reiten. Wir sehen ganz von dem mythologischen Bedenken ab, den feuerschnaubenden, flügelschwingenden Pegasus so zahm zugeritten zu sehen und wenden uns blos zur künstlerischen Seite dieses Musenrittes. Wir meinen, es hätte dem Bildhauer klar sein müssen, daß in dieser Weise nicht nur kein allseitig befriedigender Anblick der Gruppen erzielt werden könne, sondern daß die wichtigste Ansicht derselben, die in der Façade des Baues, unrettbar verloren gehen müsse. Für den Beschauer, welcher einer der Gruppen gerade gegenüber steht, wird die Gestalt der Muse von dem Kopfe des Pferdes und mehr noch von den Flügeln desselben unbarmherzig zerschnitten; die Ueberschneidung der Flügel ist überdies auch in der Seitenansicht ein sehr störender Mangel. Wir geben gern zu, daß dieses Gebrechen bei dem angenommenen Kompositionsmotiv nicht zu vermeiden war; allein eben diesem Motiv hätte der Künstler aus dem Wege gehen sollen, wie dies vor ihm Pilz gethan, dessen Flügelrosse von den Genien der Tonkunst geführt wurden. Ueberhaupt kann die Darstellung eines Reiters auf dem Flügelrosse nur der Malerei und nicht der Skulptur gelingen, da die Flügel unmöglich so angeordnet werden können, daß sie von jedem Standpunkte gesehen die Figur nicht durchkreuzen und zerschneiden. Und selbst für die Malerei ist das Bewegungsmoment des eine Reiterfigur tragenden, geflügelten Rosses so schwer, daß dessen Darstellung höchst selten angemessen erscheint. Uns ist nur eine gelegentlich des Schillerfestes 1859 entstandene Zeichnung*, von Bonaventura Genelli bekannt, auf welcher die Lösung gelang und die Idealfigur eines Reiters auf dem mit mächtigen Schwingen die Luft durchrudernden Pegasus einen harmonischen, organischen Eindruck hervorbringt; für die Skulptur aber wäre auch diese Zeichnung ganz ungeeignet, da die Darstellung, so gut sie sich von der Seite präsentirt, mit welcher der Maler gerechnet hat, naturgemäß von allen anderen Standpunkten aus minder gut, ja ganz ungünstig sich ausnehmen müßte.

Ein anderer Hauptfehler der Hähnel'schen Komposition ist die allzu schwächliche Anlage derselben, welche dem dekorativen Zwecke der Gruppen geradezu entgegensteht. Offenbar litt der Bildner hierbei unter dem Einflusse einer Reminiscenz der Pilz'schen Gruppen in dem Sinne, daß er vor lauter Angst, dem Fehler der letzteren zu verfallen, in den entgegengesetzten gerieth. Die Verhältnisse des Baues, der leider nur zu schwer auf dem Boden lastet, erheischen einen kräftigen, wuchtigen Abschluß, und die Architekten haben, wie erwähnt, durch die Dimensionen des Sockels klar genug angedeutet, von welcher Art sie sich diesen Abschluß dachten. Hierfür hatte Pilz die richtige Empfindung und seine Gruppen waren entsprechend angelegt, wenn sie auch im Detail zu massiv geriethen. Hähnel aber übersah gänzlich den dekorativen Zweck seiner Arbeit, entwarf seine Gruppen ohne Rücksicht auf den Standort, als ob sie Selbstzweck wären, und lieferte eine Dekoration, die sich so fragil ausnimmt, daß man fast vermeint, der nächste Windstoß werde sie auf das Pflaster der Ringstraße schleudern.

Mit dem Verkennen des Zweckes seiner Aufgabe hängt es zusammen, daß Hähnel seine Gruppen in ganz naturalistischer, der Bestimmung des Werkes unangemessener Weise entwarf. Wir gehören gewiß zu den Letzten, die einem Künstler das Festhalten an der Natur, an dem Seienden, als der unverrückbaren Grundlage aller Kunst und jeglichen Ideals, zum Vorwurf machen könnten; allein wir müssen von einem Kunstwerke vor Allem verlangen, daß es der Idee, die ihm zu Grunde liegt, entspreche, und daß es, wenn es Theil eines Ganzen ist, sich demselben in jener harmonischen Weise ergänzend einfüge, die man als „stilvoll" bezeichnet. Tritt vollends der Umstand hinzu, daß der Gegenstand der künstlerischen Darstellung nicht unmittelbar dem Reiche der Natur entnommen ist, sondern dem Gebiete herkömmlicher Idealgebilde, so wird die Verpflichtung des Künstlers, der darzustellenden Idee gerecht zu werden, um so gebieterischer. Hähnel aber hat ein Paar gut dressirte Zelter für junge Mädchen hingestellt, denselben ein Paar Flügel angeklebt und seine Musen ganz schulgerecht in einer Gewandung darauf gesetzt, die man nach der herabhängenden Schleppe als Reitkleid bezeichnen könnte, wenn der Oberleib geschlossen wäre. Man denke sich dazu, daß die Musenrosse ganz artig je einen Vorderfuß korrespondirend in die Höhe heben, wie die Pferde im Circus bei ihren Rechenkünsten, und man wird begreifen, daß solch' ein Naturalismus unmöglich zusagen kann. Wo hinwieder ein gesunder naturalistischer Instinkt sehr am Platze wäre, da mangelt er gänzlich; wir meinen: bei der Art der Flügelbildung und bei dem Ansatze derselben. Die Flügel sind hier nämlich so zugestutzt, daß dem Beschauer sofort auffällt, wie unmöglich es den Pferden wäre, sich mit denselben in der Luft zu bewegen; außerdem sind sie vorn neben den Lungenflügeln so unorganisch angesetzt oder eigentlich hinein-

*) Das Original befindet sich unter den großen, noch ungehobenen Schätzen des Genelli'schen Nachlasses in der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die Genelli'sche Zeichnung ist in Holzschnitt reproducirt worden.

gesteckt, daß man sofort merkt, wie wenig der Künstler es verstand, sich mit diesem allerdings höchst schwierigen Theile seiner Aufgabe abzufinden. Der einzig richtige Weg, den auch Genelli einschlug, leitet in diesem Falle dahin, den Flügelansatz durch eine geschickte Wendung dem Auge möglichst zu verbergen. In ähnlicher Weise finden wir diese Schwierigkeit auf einer schon etwas zopfigen, aber immerhin noch auf Grund der besten Tradition ausgeführten Zeichnung von J. W. Baur umgangen, die uns in einer Radirung Melchior Küsell's vorliegt und zu einem Cyklus mythologischer Darstellungen gehört. Es wäre vielleicht gut gewesen, wenn Hähnel diese Zeichnung zu Gesicht bekommen hätte, ehe er sich an seine Arbeit machte. Sie weist ein kräftiges, doch nicht massives Flügelroß auf, dem man das männliche Geschlecht des Pegasus in seiner ganzen energischen Haltung ansieht, und das, auf den Hinterfüßen sich hoch aufrichtend, die emporgesträubten mächtigen Schwingen zum Auffliegen ansetzt, so daß der daneben schreitende, an Haupt und Füßen geflügelte Merkur alle Mühe hat, es auf Erden zurück zu halten.

Wenn man diese Zeichnung in ihrer richtigen Grundidee, in ihrem glücklichen Wurfe und ihrer geschlossenen, energisch zusammengefaßten Haltung betrachtet, so kommt man auf noch einen großen Fehler der Hähnel'schen Gruppen: auf die ganz unmonumentale Gesammt-Silhouette. Man mag die Gruppen von welchem Standpunkte immer betrachten, immer ist deren Silhouette unruhig, zerpflückt und unschön; niemals gelangt man zu jenem Gefühle der Befriedigung, welches ein entsprechender Abschluß eines Bau- oder Bildwerkes ebenso gewährt, wie ein voll ausklingendes Musikstück. Durch die dünnen Beine der Rößlein sieht man gar zu viel Luft, der weit abstehende Schweif dehnt die Silhouette höchst unliebsam aus, und die Flügel thun das Gleiche. Obendrein ist der Faltenwurf an den Gewändern der Musen mißrathen, und die lang herabhängende Schleppe, welche gleichfalls in der Silhouette zur Erscheinung kommt, trägt noch dazu bei, die reitenden Musen schwerfällig zu machen, so daß selbst in der Silhouette die obere Partie der Gruppen zu massig und bleiern auf dem schwächlich dünnen, unteren Theile wuchtet. In mondhellen Nächten, wo die Silhouette der Gruppen in klaren Umrissen zur Erscheinung kommt und das Detail ganz zurücktritt, wird dieser Mangel besonders fühlbar.

Auf die Details der Arbeit gehen wir nicht weiter ein, obschon gegen Gesichtsausdruck und Haltung der Musen und noch einiges Andere mancherlei Einwendungen zu erheben wären. Wir haben die Hähnel'sche Arbeit nur als das, was sie sein soll: als Zubehör eines Werkes der Baukunst würdigen wollen, nicht aber als selbständiges Werk. In dieser Beziehung aber müssen wir als das Ergebniß unserer Betrachtung aussprechen, daß sie ästhetisch nicht zum Baue gehören, und daß ihre Entfernung und Ersetzung, sei es abermals durch Flügelrosse, sei es durch einen anderen figürlichen Schmuck, diesmal nicht weniger als Postulat des guten Geschmacks erscheint, als dies bei den Pilz'schen Flügelrossen der Fall war.

Oskar Berggruen.

Kontinentale Gemälde in London.

In früheren Jahrhunderten pflegte England die Maler, deren es bedurfte, von fern her aus dem Auslande zu sich einzuladen, und obschon längst ein Geschlecht eingeborener Künstler erwachsen ist, dauert der Import fremder Bilder und Maler auch jetzt noch ununterbrochen fort, ein Brauch, der dem künstlerischen Geschmack des Publikums wie auch der heimischen Kunst sehr zu Gute kommt. Wollte man die in London angesammelten fremden Gemälde übersichtlich schätzen, so würde sich zeigen, daß dasjenige, was man den geographischen Kunstbezirk nennen könnte, von Jahr zu Jahr an Ausdehnung gewinnt. In dem Maße, wie die Civilisation fortschreitet, neue Länder zu dem Range der Kunst-Producenten und Konsumenten sich erheben und der Handel weltumfassender wird, mußte auch die Zahl der in London eingeführten fremdländischen Bilder wachsen. Eine wesentliche Ausnahme freilich bildet die ganze Hemisphäre der neuen Welt. Selten nur finden die aus den Vereinigten Staaten herübergekommenen Kunstwerke eine freundliche Aufnahme bei uns, es sei denn, daß sie von hochberühmten Künstlern herrührten. So waren z. B. bedeutende Landschaften von Church, Bierstadt, Copsey und bewundernswerthe Skulpturen von Power und Storey in London zu sehen; dagegen erinnere ich mich nicht, während der letzten zwölf Monate auch nur ein einziges bemerkenswerthes amerikanisches Stück, abgesehen von solchen, die in Auktionen zum Ausgebot kommen, angetroffen zu haben. Anders verhält es sich dagegen mit dem europäischen Kontinent, wie ich sogleich darthun werde.

Nehmen wir z. B. die „Französische Galerie in Pall Mall". Wie schon der Name andeutet, hat hier französische Kunst, repräsentirt durch Gérome, Hébert, Breton, Bertrand, Meissonier, Rosa Bonheur und Andere, den Vorrang. Gérome's „L'Eminence grise" und Breton's „H. Johannes", beide im Salon sehr belobt, sind hier zu finden. Zu andern Nationalitäten übergehend, sehen wir Deutschland vertreten durch ein kleines Bild von Knaus, welcher Meister hier zu Lande, im Vergleich zu andern, nur selten vorgeführt wird. Es soll sein letztes Werk sein, doch ist es bei weitem nicht sein bestes; trotzdem ist es theuer genug verkauft worden. Ein „Bayerischer Pferdemarkt" von Diez geht noch über Meissonier's Art in miniatur-

artiger Ausführung hinaus. Das Machwerk hat etwas von dem Schick einer Radirung; auch dieser Künstler gehört zu den seltenen Gästen. Italien sandte Arbeiten von Pasini und Spanien von Palmaroli. Beide Maler studirten in Paris, gleichwohl haben sie als Grundlage ihres Stiles ihre besondern National-eigenthümlichkeiten sich bewahrt. Quer über die Landkarte Europa's nach Belgien streifend, gewahren wir Clay's Seestücke, und Landschaften, düster im Schatten und von tiefer Empfindung, liefert uns die Staffelei Munthe's. Weiter nach Norden ziehend, stoßen wir auf Landschaften von dem Schweden Wahlberg, einem Maler, der in dem Museum zu Stockholm an Kraft und Bedeutung hervorragt. Gelegentlich mögen auch in der Pall Mall-Galerie Bilder aus Ungarn und Böhmen sich einfinden; und so gelangt denn im engen Bezirk eines kleinen Raumes die geographisch weit vertheilte europäische Kunst zur Anschauung.

Unter Beibehaltung derselben Gesichtspunkte möchte ich zu einem Besuch der Sammlung dänischer Gemälde in New-Bond in London einladen. Die Kunst dieses kleinen Reichs hat einen ganz eigenartigen Charakter; seine Domaine ist der wilde Ocean, vor Alters beherrscht von kühnen, kampfbereiten „Seekönigen". Darum auch sind alle diese Gemälde Seestücke. Sörensen, Melby und Neumann haben in England wie in ganz Europa auf internationalen und anderen Ausstellungen wegen ihrer oceanischen Studien, nordisch in der Färbung, und nordisch in der ungestümen Bewegung der Wassermassen, Ruf und Ansehen gewonnen. Die zur Zeit in London befindlichen Marinebilder lassen erkennen, wie die klimatischen und geographischen Verhältnisse die Marinemalerei kaum weniger beeinflussen als die Landschaftsmalerei. Das meerbeherrschende England stand wegen seiner Marinebilder seit Langem in Ruf; das Schwesterreich Dänemark hat gleichfalls das Meer zu seiner Heimat auserkoren, und die genannten Bilder beweisen, daß die Seemalerei bei einer Nation von Seefahrern nicht so leicht in Verfall gerathen kann. — Mit dem Gesagten sind zwar keineswegs die gegenwärtig in London befindlichen fremden Gemälde erschöpft, doch mag nur noch eine auserlesene Sammlung von 179 französischen, spanischen und belgischen Bildern in der Galerie des Hrn. Deschamps hier Erwähnung finden. Die Preise waren für vorsichtige Käufer allzu hoch, doch bleibt zu erwägen, daß die Meisterwerke Jules Breton's, Corot's, Rousseau's, Roybet's, Madrazo's und Leys' nur mittels bedeutender Kosten erworben werden können. Unter den fremden Beiträgen befinden sich 76 Oel- und Aquarellbilder von einem bisher in England noch unbekannten deutschen Maler, Ch. Wilberg. Dieselben sind zum Theil in Folge der geschäftlichen Beziehungen des Künstlers zur Kronprinzessin von Deutschland und zu deren Kindern hierher gekommen, und die Königin, die auf diese Weise mit den Verdiensten des Malers bekannt geworden, hat eine „Ansicht von Venedig" beigesteuert. Einstweilen stehen diese Werke beim hiesigen Publikum in keiner besonderen Gunst.

Aus dem Gesagten wird zur Genüge hervorgehen, daß London als Centrum des Welthandels zugleich einen Brennpunkt für fremdländischen Kunstverkehr darstellt. Seit vielen Jahren hat England sich derart durch Erwerbungen kontinentaler Bilder bereichert, daß kaum eine Sammlung existirt, die sich nicht überseeischer Schätze rühmen dürfte. In diesen Tagen des erleichterten Verkehrs sind die Schranken gefallen, die ehedem nicht nur rivalisirende Völker, sondern auch divergirende Kunstrichtungen von einander trennten. Und in London selbst tritt von Jahr zu Jahr die Erscheinung deutlicher hervor, daß nationale Schulen sich mit einander vermischen und das Bestreben aller Künstler darauf gerichtet ist, sich zu einer Brüderschaft zu verbinden.

J. Beavington Atkinson.

Korrespondenz.

Basel, im Juni 1876.

B. Wenig reiche Kaufmannsstädte dürften ein so reges Streben zur Förderung künstlerischer Interessen aufzuweisen haben, wie die unserige. Was die alte Kunst in Architektur, Malerei und Plastik hier bietet, ist zwar ziemlich bekannt, wenn auch immerhin noch nicht genug gewürdigt, was aber in neuerer Zeit auf diesen Gebieten geschehen, hat noch wenig in Deutschland von sich hören machen. Und doch ist es wohl der Beachtung werth!

Der Kunstverein, an dessen Spitze der für alles Schöne begeisterte Rathsherr Im-Hof steht, der selbst eine treffliche Gemäldesammlung besitzt, hat durch den begabten Architekten Stehlin eine höchst geschmackvolle Kunsthalle bauen lassen, welche die vortrefflichsten Ausstellungsräume enthält, sowie verschiedene Säle für die Sitzungen des Vorstandes und Ateliers für die zahlreichen Schüler und Schülerinnen der Kunstschule. Im Treppenhaus hängt gegenwärtig noch der große Karton zu dem bekannten Freskogemälde im National-Museum zu München: „Pfalzgraf Ludwig der Bärtige zieht in's gelobte Land" von Weisbrod, der hier als Lehrer der Kunstschule wirkt; doch hofft man, daß die Wände bald mit Fresken von Stückelberg geziert werden. In den stilvoll eingerichteten Wirthschaftsräumen, die sich im Erdgeschoß befinden, wird demnächst Karl Brünner aus Karlsruhe drei Wandbilder ausführen, welche in geistvollen Kompositionen Wein, Weib und Gesang allegorisch darstellen sollen. Die höchst koloristisch gehaltenen Skizzen lassen eine interessante Wirkung erwarten. Brünner lebt seit etwa drei Jahren hier und offenbar

in allen seinen Schöpfungen ein beachtenswerthes Talent. Seine Bildnisse sind hier allgemein beliebt. Die permanente Kunstausstellung wird leider weniger beschickt, als zu wünschen ist, obschon bereits viele Gemälde, besonders Landschaften, zum Ankauf gelangten. In den letzten Wochen war der bekannte „Centaurenkampf“ von Böcklin dort zu sehen, der um so mehr Anziehungskraft ausübte, als jedes neue Werk dieses genialen Künstlers von seinen Landsleuten mit Interesse begrüßt wird und, wie es bei der originellen und etwas extravaganten Weise desselben nicht anders möglich ist, zu den verschiedensten Beurtheilungen Anlaß giebt. Auch ein jüngerer Baseler, Hans Sandreuther, machte durch ein schönes Bild „Vor dem Grabgewölbe“ Aufsehen. Derselbe zählt zu den Schülern Böcklin's (der jetzt in Florenz lebt) und hat sich nur vor allzu strenger Nachahmung seines Meisters zu hüten. Viel Talent beweisen auch einige Porträts von J. Höflinger in Basel, der bei fortschreitender Ausbildung eine erfolgreiche Zukunft haben dürfte. Castan in Genf, die beiden Steffan in München und Fresenius in Kronenberg hatten lobenswerthe Landschaften gesandt, denen sich ein originelles, gut gemaltes Genrebild von E. Durand in Genf, „Ausgewiesene Landstreicher“, würdig anreihte.

Auch in der Kunsthandlung von Rudolf Lang in der „Freien Straße“ befanden sich mehrere schätzbare Bilder, unter denen drei große Landschaften mit biblischer Staffage von Robert Zünd in Luzern hervorragten.

Die schon erwähnte Kunstschule zerfällt in Mal-, Zeichen- und Modellirklassen; über die schätzenswerthen Leistungen der Schüler und Schülerinnen gab eine kürzlich veranstaltete Ausstellung ihrer besten Arbeiten erfreulichen Aufschluß. Wenn auch keine eigentlichen Künstler hier zur vollen Ausbildung gelangen, so wird doch der vielleicht noch heilsamere Zweck erreicht, Schönheitssinn und Kunstverständniß bestens zu fördern und manchem begabten Handwerker Gelegenheit zu bieten, seinen Arbeiten ein gewisses künstlerisches Gepräge zu geben, welches die Erzeugnisse früherer Jahrhunderte so vortheilhaft auszeichnete. — Neben der Kunsthalle steht das neue Theater, ebenfalls ein geschmackvoller Bau von Stehlin, dem Basel überhaupt die besten unter den zahlreichen hübschen Gebäuden verdankt, die in den letzten Jahren entstanden sind. Auf dem Gebiete der Skulptur entwickelt Fr. Schlöth eine rührige Thätigkeit. Er hat das Museum durch einige gute Marmorstatuen bereichert und das Kolossalstandbild der Helvetia geschaffen, welches vor einigen Jahren zum Andenken an die Schlacht von St. Jakob errichtet wurde. Gegenwärtig arbeitet er an dem Tegetthof-Denkmal für Wien. Erfreulicher aber als diese modernen Werke ist die sorgfältige Erhaltung der alten, an denen Basel besonders reich ist. So ist der schöne Kreuzgang an der Münsterkirche stilvoll restaurirt worden, und die mittelalterliche Sammlung, die auf Anregung des Professors Wilhelm Wackernagel vor mehreren Jahren angelegt wurde, wird mit Umsicht und Sachkenntniß ergänzt und bereichert. Sie enthält werthvolle kunst- und kulturhistorische Gegenstände und ist gleich dem Museum, den Antiken-, Raritäten- und Münzsammlungen und der ausgezeichneten Universitätsbibliothek dem allgemeinen Besuche auf's Leichteste zugänglich gemacht, was gewiß volle Anerkennung verdient.

Nekrologe.

Valentin Teirich †. Wen ergreift es nicht schmerzlich beim Anblick von Blüthen, die der Nachtfrost zerstört, von jungen Stämmen, die der Sturm geknickt, und wen überkömmt nicht tiefe Wehmuth, wenn er ein junges Leben, ein aufstrebendes Talent hinabsinken sieht in die kalte Nacht des Grabes!

Ein edler Mensch, echte Ideale in seiner Brust tragend, war Valentin Teirich. Er strebte mit heiligem Ernst und seltener Begeisterung ihnen nach, bis sein Ringen die reine Flamme in seiner kranken Brust verzehrte, und er mußte vom Leben scheiden ohne die Befriedigung, nur einen kleinen Theil von dem erreicht zu haben, was seinem strebenden Geiste, seiner rastlosen Ausdauer, der glühenden Sehnsucht seines edlen Ehrgeizes vorschwebte.

Am 23. August 1844 in Wien als Sohn eines noch lebenden, geachteten Schulmannes geboren, war er der jüngere von zwei Söhnen und der Liebling der kleinen Familie. Frühzeitig gewann er durch sein sanftes, zartes Wesen alle Herzen, und dieser Grundton seines Gemüthes blieb ihm, vereint mit einer seltenen Ausdauer und Willenskraft.

Von der Sorge ihn überaus liebender Eltern umgeben, welche die Erziehung ihrer Söhne sich zur Lebensaufgabe machten, war er nach vollendeten Gymnasial- und Realstudien — noch sehr jung — reif zum Eintritt in die technische Hochschule. Er vollendete auch diese Studien, wie die bisherigen, im Jahre 1863 mit größter Auszeichnung und verließ die Anstalt, begleitet von der Liebe und Achtung seiner Lehrer, die er sich durch seine Befähigung, durch seinen glühenden Eifer und sein bescheidenes Auftreten erwarb.

Ein durchaus tüchtiges theoretisches Wissen war das Resultat dieser Studien, und Teirich blieb sein ganzes Leben hindurch ein scharf denkender, gewandter Mathematiker und Konstrukteur.

Die Anlagen zu seinem künstlerischen Berufe entwickelten sich in ihm schon als Knabe und zeigten sich durch eine große Gewandtheit in der bildlichen Darstellungsweise sowohl wie durch einen regen Sinn für alles Schöne, für alle Kunst.

Für das Kunstleben Wiens war aber unterdessen eine neue Aera hereingebrochen, und der Jüngling war mit einer der Ersten, die mit glühender Begeisterung die neuaufgehende Sonne begrüßten. So wurde er Schüler der Akademie der bildenden Künste und trat unter die Leitung F. Schmidt's. Unermüdlich in seinen Stil-

studien, vollendete er unter Anderm seine Ausbildung durch Besuche ästethischer und philosophischer Kurse an der Universität, wurde bald bei verschiedenen Preisbewerbungen ausgezeichnet, und ein Stipendium vermittelte seine erste Reise nach Italien, die der 21jährige Jüngling mit der ganzen Begeisterung einer edlen, keuschen Künstlerseele antrat, geistig vorbereitet für alle Eindrücke, die Natur und Kunst ihm boten und die er unauslöschlich in sich aufnahm, sachlich wohlgebildet und mit großer Gewandtheit im Zeichnen ausgerüstet, die er sich durch die anstrengendste Uebung zu erwerben wußte.

Es war dies die erste und zwar einjährige Reise nach Italien, aber fast sechs Jahre hindurch zog es ihn immer wieder nach Rom, Florenz und Venedig, und stets kam er in seinem Kunstsinn geläutert, reich an Studien und Skizzen zurück.

Die unmittelbare Wirkung der klassischen Kunstdenkmale und jener reichen Kunstepoche, die als Zeit der Renaissance das Kunstleben des Quattrocento zu einer neuen, zarten Blüthe brachte, waren entscheidend für die Richtung der empfänglichen Künstlerseele. Sie wandte sich nun für immer von dem Formenschema der Gothik ab. Teirich war von da ab einer der eifrigsten und gewiegtesten Kenner der Renaissance und einer ihrer hervorragendsten Vertreter.

Zurückgekehrt an die Akademie, trat er, umgewandelt in seiner Richtung, in das Atelier des Professors van der Nüll, dessen Einfluß auf ihn ein mächtiger wurde. Der ausgesprochene Sinn des Meisters für die dekorative Seite der Kunst, für eine minutiöse Durchbildung der Formen bis in das Detail übertrug sich auf den Schüler. So wurde Teirich durch die Architektur zum Kunstgewerbe geleitet, dem er treu bis an sein Lebensende und erfolgreich diente. Vom großen Allgemeinen zum Speziellen gelangend, ging er den Weg, den eine leuchtende Reihe der besten Meister betreten, fest überzeugt, daß der heute von so mancher Seite angepriesene umgekehrte Bildungsgang zumeist wohl nicht nach aufwärts führe. Wieder betheiligte sich Teirich — stets rastlos thätig — an Lösung mancher Preisaufgaben und vervollständigte seine Kenntnisse, namentlich der deutschen Renaissance, durch vielfache Reisen, die ihn durch ganz Oesterreich, Süd- und Norddeutschland, nach Holland und Belgien führten. Seine Erholung waren Wanderungen durch die herrlichen Alpen der Heimat und der Schweiz, genußreich gemacht durch einen besonders empfänglichen Sinn für die Schönheiten der Natur.

War er in den Kreis der Seinen zurückgekehrt, boten Mozart und Beethoven köstliche Abendstunden am Klavier; auch klassische Literatur wurde eifrig gepflegt, wenn nach emsig vollbrachtem Tagewerk der Zeichenstift aus der Hand gelegt werden mußte.

Nun folgte eine Reise zur Pariser Weltausstellung, dann ein Jahr später die nach England und immer wieder seine Wallfahrten nach Italien. Reiche Sprachkenntnisse, die er sich in der Jugend erworben, erleichterten überall den Verkehr. Als Frucht seiner Reise nach Paris erschien die erste selbständige größere Arbeit: „Die moderne Richtung in der Bronze- und Möbelindustrie nach Wahrnehmungen auf der letzten Weltausstellung“ (Wien 1868), eine Abhandlung, welche die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn als Künstler und Kunstschriftsteller lenkte.

Als er im Jahre 1868 zum Docenten, später zum Professor an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums, und gleichzeitig zum Docenten am k. k. polytechnischen Institute ernannt worden war, zeigte er sich als Lehrer nicht minder eifrig und unermüdlich thätig. Stets aus eigenster Initiative, war er bemüht, sein Bestes zu geben, seine Schüler zu heben und zu bilden, dafür aber auch von ihnen mit seltener Hochschätzung bis über das Grab hinaus geliebt. Eine reiche schöpferische Thätigkeit begann nun für den damals Sechsundzwanzigjährigen. Ein Reihe der besseren Entwürfe für Ausführungen aller Art, speziell aber für die Möbel-, Bronze- und Thonwaarenindustrie, datiren aus jener Zeit.

Seine schriftstellerische Thätigkeit widmete er mehreren in- und ausländischen Tageblättern und den einschlägigen periodischen Fachschriften. Seine literarischen Arbeiten charakterisirten sich ebenso durch gewandte wie durch klare Darstellungsweise.

Bei der ihm angeborenen Gründlichkeit war es erklärlich, daß Teirich eingehende Spezialstudien über bestimmte Zweige der Kunstindustrie machte, und ihnen verdanken wir sein erstes großes Verlagswerk: „Die Ornamente aus der Blüthezeit der italienischen Renaissance. Originalaufnahmen der vorzüglichsten Arbeiten in Holzmosaik (Intarsien)“ (Wien 1871), ein großes Prachtwerk, das den jungen Autor allgemein bekannt machte und seine eminente Befähigung als Künstler und Lehrer von Neuem illustrirte. Zum ersten Male wurden in diesem Werke die Intarsien aus bester Zeit in umfassender Weise dem allgemeinen Studium und der Verwendung übergeben.

Ein Jahr später gründete Teirich, von dem Gedanken beseelt, der vaterländischen Kunstindustrie einen festen literarischen Mittelpunkt zu schaffen, sie durch Vorführung der besten, mustergiltigen Werke alter Kunstperioden zu unterstützen, ihr Ansehen im Auslande durch Publikation ihrer eigenen Ausführungen zu heben und zur verdienten Achtung zu bringen, seine „Blätter für Kunstgewerbe“. Nachdem es ihm gelungen, einen Verleger zu finden, der bereit war, auf seine Intentionen einzugehen, schuf er mit unsäglicher Mühe und im Kampfe mit den widrigsten Einflüssen, ohne Unterstützung von irgend einer Seite, nur ganz auf eigene Kraft angewiesen, ein Unternehmen, das zu den hervorragendsten künstlerischen Publikationen Deutschlands zählte. Welcher Freund der Kunstliteratur kennt nicht die „Blätter für Kunstgewerbe“? Wer erfreute sich nicht an deren mustergiltiger Ausführung, an den streng objektiv und wissenschaftlich gehaltenen Aufsätzen, die sie brachten, und die zum Theile aus der gewandten Feder des Autors flossen, der es liebte, in seinen Essay's kurze Monographien über ausgewählte Kapitel der Kunstgeschichte oder Kunsttechnik zu geben, die er in reichster Weise durch bildliche Darstellungen zu erläutern und zu beleben suchte? Mit besonderem Talente, mit ganz ungewöhnlichen Opfern an Zeit und Mühe, ja mit nicht geringen materiellen Einbußen führte Teirich die Redaktion seiner Zeitschrift, der ersten kunstgewerblichen periodischen Publikation in Oesterreich fast 5 Jahrgänge hindurch in gewohnter, uneigennütziger Weise, nur der Idee dienend, für die er strebte, bis zu seinem Tode mit der größten Ausdauer und Gewissenhaftigkeit.

Durch fortdauernde Studien und durch zahllose

schöpferische Arbeiten zu einer anstrengenden Thätigkeit genöthigt, dabei aber durch neue aufreibende Lehrthätigkeit in der ihm hierfür zu Gebote stehenden Zeit sehr beschränkt, ließen ihm sein überaus strenges Pflichtgefühl und seine Arbeitslust die Anstrengungen nicht beachten, denen leider in der Folge sein Körper in der Blüthe der Jahre unterlag. So arbeitete der junge Künstler unter stetem Kampfe mit einem kranken Körper, und oft entfiel die Feder der müden Hand, oft mußte der Zeichenstift ruhen, bis Augenblicke scheinbarer Erholung zu neuer Thätigkeit verwendet werden konnten.

Die Wiener Weltausstellung fand unsern Künstler schon leidend, aber viele seiner Werke schmückten die reiche, kunstgewerbliche Ausstellung Oesterreichs und erwarben ihm Anerkennung und Auszeichnung.

Als Vervollständigung des Intarsiawerkes folgten ein Jahr später, und in der gleichen Weise wie ersteres gehalten, die „Eingelegten Marmorornamente des Mittelalters und der Renaissance in Italien" (Wien 1874), ein Werk, gleichfalls bestimmt für den Gebrauch beim Zeichenunterrichte und der Kunstwerkstätten.

Fast gleichzeitig erschien in prächtiger Ausgabe eine Monographie über ein hervorragendes Kunstwerk, eine musterhafte Komposition Teirich's, begleitet von einem erläuternden Texte, einer Abhandlung über die Geschichte des Kunstschrankes: „Kabinet, im Auftrage Sr. Majestät des Kaisers Franz Josef I. entworfen" (Wien 1874).

Die letzte Reise des unheilbar Erkrankten nach Italien und das letzte Jahr seines kurzen Lebens war der Herausgabe eines großen Kupferwerkes über „Die Bronzen der italienischen Renaissance" gewidmet, einer Publikation, die Originalaufnahmen mustergiltiger Bronzearbeiten in größtem Maßstabe und in möglichster Treue wiedergiebt, und die ein reicher Text über die Geschichte und die Technik dieser Kunst begleitet.

Dem Autor war es nicht mehr vergönnt, das Erscheinen des von ihm ganz vollendeten Werkes zu erleben. Er starb am 8. Februar d. J. im 32. Lebensjahre.

E. M.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Sammlung der Berliner National-Galerie zeigt ein erfreuliches Wachsthum. Die neueste Erwerbung bilden die Lessing'sche „Eifellandschaft", welche einige Zeit vom Verein der Berliner Künstler ausgestellt war, und mehrere werthvolle Geschenke der Hinterbliebenen des Bildhauers Wichmann. Der Verstorbene gehörte der älteren Berliner Bildhauerschule an und hat viele bedeutende Künstler der Gegenwart herangebildet, u. A. auch R. Begas, welcher eines der Geschenke, die lebensgroße Büste Wichmann's, in weißem Marmor ausgeführt hat. Die übrigen Geschenke sind zwei größere Gemälde und eine Porträt-Studie (weiblicher Kopf). Das eine Gemälde (von Ludw. Blanc) ist bezeichnet: „Angelnde Mädchen" und entlehnt sein Motiv anscheinend einem orientalischen Märchen. Es zeigt in Auffassung und Darstellung die Merkmale der Düsseldorfer Schule; das andere, ein älteres Bild von Daege, ist eine Allegorie der Erfindung der Malerei. Es stellt in antikisirender Weise einen neben einer Felswand sitzenden Jüngling dar, gegen den sich ein blondlockiges Mädchen lehnt, dessen rechte Hand einen Schattenriß an die Wand malt, während die linke das Gesicht des Jünglings beim Kinn faßt und von der Zeichnung abwendet. Die landschaftliche Umgebung harmonirt in Stimmung und Kolorit mit dem Hauptmoment der Darstellung. Sämmtliche Novitäten sind in der Querhalle des ersten Geschosses aufgestellt. — Der große Kartonsaal der Nationalgalerie ist gegenwärtig für das Publikum abgesperrt worden, damit die Wandmalereien ungestört beendet werden können. Es fehlt bekanntlich noch die Malerei der Nischenseite, die dem Maler Janssen übertragen ist. Das dort anzubringende Gemälde wird an den beiden Seiten zwei Gruppen, Ilias und Odyssee, zeigen, die emporschweben zum Alles bezwingenden Eros. — Von dem bekannten, in der Nationalgalerie befindlichen Bilde Lessing's, „Schützen im Engpaß", hat Otto Troitzsch eine überraschend wohlgelungene chromolithographische Vervielfältigung in ca. [illegible] Größe des Originals angefertigt, die gegenwärtig neben demselben Aufstellung gefunden hat.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 13. Juni begann der Vorsitzende, Herr Curtius mit der Vorlage der neu erschienenen Publikationen, wie der reichhaltigen Serie VII von Conze's Vorlegeblättern, unter welchen das einen perspektivischen Durchschnitt durch die Ostfront des Parthenon darstellende Blatt nach einer Zeichnung von Niemann besonderes Interesse erregte. Ferner das Bulletin der Académie des inscriptions mit dem Aufsatze von de Witte über die Petersburger Vase, welche den Kampf zwischen Poseidon und Athena darstellt und ihr Verhältniß zum Parthenongiebel; die Revue politique et literaire mit Perrot's Eröffnungsrede seiner archäologischen Vorträge in der Sorbonne; das Buch vom Grafen Lehndorff: „Hippodromos" über Pferde und Rennen im griechischen Alterthume; Dr. L. von Sybel's Schrift: „Das Bild des Zeus" mit zwei vortrefflichen Lichtdrucktafeln; L. Weniger's Programm über das Kollegium der Thyiaden zu Delphi; den Jahresbericht des Museums und der Bibliothek der evangelischen Schule in Smyrna. Von numismatischen Werken, welche ein allgemeineres Interesse in Anspruch nehmen, wurde Imhoof-Blumer's Abhandlung über griechische Münzen im Haag näher besprochen und dann die Schrift von Percy Gardner: Sicilian Studies, in welcher zum ersten Male eine chronologische Uebersicht der griechischen Stadtmünzen Siciliens und zwar mit eingehender Berücksichtigung der in den Prägebildern wahrnehmbaren Entwicklung des Stils gegeben wird. Von den „Roman Medallions in the British Museum" wurde Wieseler's Recension in den Göttinger Gel. Anzeigen besprochen. Herr Dr. Hirschfeld, der als Gast anwesend war, legte die in Olympia angefertigten Photographien vor, welche die Landschaft, die Grabungen und die hauptsächlichsten Fundgegenstände betreffen. Er verband damit eine Darlegung des ganzen Ganges der in Olympia geführten Untersuchungen, der Methode und der Resultate. Für die weiteren Erwartungen ist die wichtigste Frage diejenige nach der Zeit und Art, wann und wie Olympia zerstört worden ist. Die bisherigen Fundthatsachen scheinen dieselbe in sehr günstiger Weise zu lösen. Ein Münzfund in den späteren Ruinen, welche die antiken, hauptsächlich durch ein Naturereigniß verwüsteten Reste überziehen, macht es im Verein mit einigen anderen Thatsachen und Nachrichten wahrscheinlich, daß Olympia schon in der Mitte des sechsten nachchristlichen Jahrh. im Wesentlichen aufhörte, über der Erde zu existiren, nachdem es vielleicht ein Jahrhundert lang von christlichen Bewohnern bevölkert gewesen war. Herr Adler sprach über die während seiner mehrwöchentlichen Anwesenheit in Olympia durchgeführte Aufdeckung des Zeus-Tempels, indem er theils an Ort und Stelle bewirkte Aufnahmen, theils nach seiner Rückkehr angefertigte Zeichnungen zur Erläuterung des Vortrages circuliren ließ. Während man bisher auf die wenigen, bei der französischen Expedition gewonnenen Resultate angewiesen war, ist jetzt durch das ganz unerwartete Hervortreten aller durch Erdbeben niedergeworfenen Hauptbautheile des Tempels, sowie durch die trotz aller Zerstörung und Plünderung noch treffliche Erhaltung des Unterbaues mit den Säulenreihen im Innern, den Cellamauer- und Fußbodenresten, einer Thymele-Anlage vor der Ostfront ꝛc. ein Material gewonnen worden, welches eine zuverlässige Restauration der Grundrisse und Façaden, eine annähernde der Durchschnitte gestatten wird. Schon jetzt ist es durch Vergleichung mit anderen dorischen Bauwerken in Hellas, Sicilien und Unter-Italien möglich, die formalen und struktiven Eigenthümlichkeiten des Zeus-Tempels genau zu erkennen und eine Verwandtschaft mit attischen Bauten, speziell dem älteren Parthenon,

nachzuweisen. Nach Vorlage einiger Zeichnungen polychromer Ziegelfragmente aus Olympia, welche bestimmt sind, in einem von dem Vortragenden vorbereiteten Thesaurus antiker Backsteinbaureste demnächst veröffentlicht zu werden, wurde noch die ursprüngliche Aufstellung der Nike des Paionios auf hohem dreiseitigem, aus 8 Blöcken bestehenden Postamente näher besprochen und durch eine Restaurationszeichnung veranschaulicht. Herr Fränkel legte ein vor Kurzem in's königl. Antiquarium gelangtes bronzenes Becken im Original und in Abbildung vor, das nach der im dorischen Dialekte abgefaßten Inschrift der Limnatis geweiht war. Obwohl nur drei Worte enthaltend, bietet dieselbe sprachlich ein hohes Interesse: sie stellt fest, daß bei Athenaus X, 416 D. in einem Fragment des Alkman (76 Bergk) die in den Handschriften enthaltene Aspiration des Wortes, das im Attischen ὀπώρα lautet, zutrifft und hier wie im 75. Fragment herzustellen ist. Da das Beiwort der Artemis durch das Fehlen des Artikels wie ein Eigenname behandelt ist, schloß der Vortragende, daß an dem Provenienzorte der Kult der Artemis in der specifischen Eigenschaft der Limnatis hervorragend genug war, um das Beiwort als Individualname führen zu lassen. Dies trifft von den Kultorten dorischer Zunge nur zu bei dem berühmten Heiligthume auf der Grenze von Lakonien und Messenien. Das Alphabet, welches das kleine Denkmal noch in's 6. Jahrh. v. Chr. weist, stimmt mit dieser Annahme überein. Dazu wurde die Abbildung eines gleichen Gerathes vorgelegt, welche der Vortragende Herrn Ulrich Kohler verdankt: nach der vermuthlich thessalischen Inschrift ist es an die Persephone geweiht. Beide Geräthe erklärte der Vortragende als Kymbala, Schallbecken.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang. | Nr. 40.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

14. Juli | 1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Kenntniß der Nürnberger Goldschmiede des 16. Jahrhunderts.

Nürnberger Goldschmiede-Arbeiten des 16. Jahrhunderts gehören zu den allerkostbarsten Stücken der europäischen Kunstsammlungen und zu den gesuchtesten und am theuersten bezahlten Gegenständen im heutigen Kunstverkehr. Kupferstiche von Nürnberger Goldschmieden sind die kostbarsten aller Ornamentstiche, die in unsern Tagen bekanntlich plötzlich zu einer früher nie geahnten Werthschätzung gelangt sind. Die Anzahl der Silberarbeiten und der Kupferstiche ist überaus groß und den Kunstfreunden zum Theil bekannt. An einer wissenschaftlichen Bearbeitung dieses sehr umfangreichen Materials fehlt es jedoch noch gänzlich, was seinen Grund theils darin hat, daß das Interesse für die Geschichte des Kunsthandwerks bei uns erst in den letzten Jahren erwacht ist, theils weil eben dieses Material, sehr zerstreut und zum Theil im Privatbesitz, dem Forscher meist sehr schwer zugänglich ist. Man unterschied die Goldschmiede-Arbeiten bisher höchstens nach den eingeschlagenen Marken in Nürnberger, Augsburger ꝛc. Arbeiten, und die Verfertiger der Kupferstiche kannte man entweder gar nicht oder nur dem Namen nach. Und doch giebt es eine leicht erkennbare Entwickelung der Nürnberger Goldschmiedekunst. Namen von Goldschmieden des 16. und 17. Jahrhunderts sind uns in großer Anzahl erhalten. Stockbauer hat kürzlich (Kunst und Gewerbe, 1876, Nr. 16) ein langes Verzeichniß derselben, das freilich noch nicht vollständig ist, aus alten Manuscripten publicirt; ein vollständiges, chronologisch geordnetes Verzeichniß derselben, nach amtlichen Quellen, werde ich selbst demnächst veröffentlichen. Aber man kennt nicht den Zusammenhang zwischen den Namen der Meister und ihren Arbeiten. Es ist Aufgabe der Kunstforschung, in dieses Chaos Licht zu bringen.

Wenn man die große Menge der noch vorhandenen, über die ganze gebildete Welt zerstreuten Nürnberger Goldschmiede-Arbeiten des 16. Jahrhunderts kritisch näher betrachtet, so treten, abgesehen von den noch gothischen Arbeiten, aus der großen Masse der gewöhnlichen, ganz handwerksmäßig behandelten, aber in guter Schule gefertigten Geräthe zwei verschiedene Gruppen als ausgezeichnet ziemlich deutlich heraus:

Die erste Gruppe bilden die Arbeiten des Wenzel Jamitzer, des größten und berühmtesten aller deutschen Goldschmiede. W. Jamitzer verließ völlig die gothische Ueberlieferung und ging, enge an die italienische Renaissance sich anschließend, seinen eigenen Weg. Seine Geräthe sind stets originell und geistvoll in ihrer Gesammtform wie in ihrer reichen ornamentalen Ausstattung. Aber sie sind nicht besonders sorgfältig in der Ausführung der Einzelheiten; dazu scheint der Meister nicht Ruhe genug gehabt zu haben. Als Hauptwerke Jamitzer's wären unter den bekannten — denn die meisten sind als solche noch nicht erkannt, viele auch zerstört — der Merkel'sche Tafelaufsatz im Germanischen Museum, ein großer Pokal im Besitz des deutschen Kaisers (abgebildet in der „deutschen Renaissance" Abtheil. Nürnberg. Taf. 65—67. Leipzig, Seemann.) und einige Schmuckkästchen im Grünen Gewölbe zu Dresden und im Gewerbe-Museum zu Berlin zu nennen. — An den Meister selbst schließt sich eine große Anzahl Schüler und Nachfolger, welche in seinem Geiste, zum Theil nach seinen Entwürfen arbeiteten,

oft auch seine Modelle und Formen benutzten, dieselben aber meist ohne künstlerisches Gefühl und ohne das rechte Verständniß zusammenstellten und mit andersartigen Einzelheiten vermischten. Ich erinnere z. B. nur an den „Landschadenbund" in Graz und an ein Schmuckkästchen in der Schatzkammer zu Stuttgart, über welche ich in Nr. 122 der „Mittheilungen des österr. Museums" und in Nr. 14 des laufenden Jahrgangs dieser Blätter ausführlich gesprochen habe. Einige von Jamitzer's Schülern freilich waren auch Künstler, haben mit Vorliebe die ornamentalen Details zur höchsten Feinheit durchgebildet. —

Die zweite Gruppe bilden die Arbeiten eines bedeutend jüngeren Meisters, welcher aber an der gothischen Tradition noch fest hält und die gothischen Formen in sehr geschickter Weise mit den von Jamitzer geschaffenen oder durch ihn eingeführten eleganten Renaissance-Formen verbindet. Seine Pokale, gothisch in der Grundform und gebuckelt, sind sehr reich mit Renaissance-Formen sorgfältigster und feinster Durchbildung im Verein mit gothischem Blätterwerk überdeckt. Seine Formen sind jedoch nicht von jener Mannigfaltigkeit der Erfindung wie bei Jamitzer, sondern mehr konventionell, und wiederholen sich, aus derselben Form gegossen, bei demselben Geräth sehr oft. Während bei Jamitzer die reiche Ornamentik in verständnißvoller Weise der Hauptform bescheiden sich unterordnete, treten sie bei diesem Meister anspruchsvoll hervor, wodurch freilich eine sehr reiche Wirkung erzielt wird. Während Jamitzer durch und durch schöpferischer Künstler war, war dieser andere Meister, der sich gleichsam als Konkurrent Jamitzer's in den Vordergrund gedrängt zu haben scheint, mehr ein „Faiseur", der, arm an eigenen Ideen, seine Arbeiten „billig" herstellte, denselben jedoch eine große Gesammtwirkung zu geben wußte, ihnen aber auch bei genauester Betrachtung durch sorgfältigste Ciselirung der gegossenen Ornamente Bewunderung verschaffte. Als die vorzüglichsten Werke dieses hervorragenden Meisters sind mir neben dem großen 0,80 M. hohen Pokal im Besitz des deutschen Kaisers (abgebildet: Deutsche Renaissance, Abth. Nürnberg, Taf. 98—100) ein 0,54 M. hoher Doppel-Pokal, in einem alten Verzeichnisse, „eine schön vergulte knorrete doppelte Scheurn" genannt (noch nicht abgebildet), im Besitz des Herrn Rau zu Nürnberg, welcher, wie die eingelassenen Medaillen ergeben, um das Jahr 1596 für Jakob Starck und seine Gemahlin Elisabeth geb. v. Usler aus Goslar gefertigt worden ist, bekannt geworden. Beide Pokale, Stücke, welche in jeder Silberkammer eine ausgezeichnete Stelle einnehmen würden, tragen als eingeschlagene Meistermarke einen Widderkopf (Schafskopf). Es war nun von Wichtigkeit zu erforschen, welchem Meister diese Marke gehört.

Durch die Mittheilung von Stockbauer (Kunst und Gewerbe, Bd. X, Nr. 15), welche die von Q. Leitner (Schatzkammer des Oesterr. Kaiserhauses, Anhang, Seite 57) über den gleichen Gegenstand gegebenen Notizen in dankenswerther Weise ergänzt, ist jetzt als sicher bekannt, daß jeder Meister seine Arbeit mit einer nur ihm allein eigenen, durch einen Punzen eingeschlagenen Marke versehen mußte, bevor sie von den geschworenen Meistern auf die vorschriftsmäßige Feinheit des Silbers geprüft und auf der Schau von dem Wardein mit dem offiziellen Stempel N versehen werden durfte. Die Meistermarken wurden neben dem entsprechenden Namen auch in zwei gleiche, bei Geschworenen und dem Wardein deponirte Bleitafeln eingeschlagen und auch in besondere Büchelchen eingetragen. Solche Meistermarken sind uns auf den alten Silbergeräthen in großer Zahl erhalten; aber wir können bei dem Verlust jener offiziellen Bleitafeln*) jetzt leider nur sehr schwer feststellen, welchem Meister**) die einzelnen Marken angehören.

Nur auf Umwegen wurde es mir möglich die Namen und Marken der beiden oben näher charakterisirten Hauptmeister zu bestimmen.

Der Merkel'sche Tafelaufsatz gilt, laut alter Tradition, als Werk des Wenzel Jamitzer. Er trägt an verschiedenen Stellen als Marke einen Löwenkopf en face. Ein solcher Löwenkopf aber ist sein Wappen. Dasselbe befindet sich auf dem bronzenen Epitaph auf seinem Grabstein und auch schön gemalt in dem siebenbändigen Wappenbuche vom Jahre 1583 im königl. Archive zu Nürnberg. Es unterliegt demnach keinem Zweifel, daß Jamitzer's Marke ein Löwenkopf ist, besonders da auch die anderen mit diesem Zeichen versehenen Silberarbeiten ganz und gar in demselben Geiste wie der Merkel'sche Tafelaufsatz gearbeitet sind.

Der oben erwähnte große gebuckelte Pokal im Besitz des deutschen Kaisers und der Doppelpokal des Herrn Rau haben als Marke einen Schafskopf, ein Zeichen, welches gleichsam als Seitenstück zu jenem des Jamitzer gewählt zu sein scheint. Da das Schaf im Nürnberger Dialekt Pez heißt und der Goldschmied Hans Petzold vielfach als hervorragender Meister genannt wird, seit dem Jahre 1591 Genannter des großen und seit dem Jahre 1610 Mitglied des kleinen Raths war, der Rath der Stadt Nürnberg im Jahre 1613 von ihm auch 72 Stücke Silbergeräth, d. h. fast drei Viertheil des gesammten Silberschatzes (siehe M. M. Mayer, Nürnberger Geschichts-, Kunst- und Alterthums-Freund, Nr. 12 ff.) besaß, so lag die Vermuthung nahe, daß dieser Widderkopf das Zeichen des Hans Petzold sei.

*) Vielleicht werden dieselben gelegentlich wieder aufgefunden.

**) Q. Leitner hat in seinem oben erwähnten Prachtwerke einige solcher Marken schon bestimmt.

Um Gewißheit zu erlangen, suchte ich in alten Wappenbüchern nach den Wappen der Genannten des großen Raths — als solche pflegten auch die Handwerker ein Wappen anzunehmen — und fand endlich in einem Manuscripte des Germanischen Museums (Nr. 28,694) in einem „Genanntenbuche", welches ein „Verzeichniß der fürnehmsten Leute" ꝛc. enthält, den Widderkopf als Wappen des Goldschmieds Hans Petzold, von welchem man bisher keine andere Arbeit kannte, als eine Medaille mit dem Porträt A. Dürer's (Will, Münzbelustigungen, Bd. I, Stück 49, und Imhof, Münz-Kabinet Seite 726) welche jedoch, wie E. Troß (Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, 1868, Spalte 162) gezeigt hat, nicht von ihm sein kann. Von demselben Meister, welcher demnach der Verfertiger oben genannter Pokale ist, sind, wie die Marken angeben, noch zwei Pokale, sehr ähnlich dem bezeichneten Kaiser-Pokal, früher im Besitz des Raths der Stadt Nürnberg, jetzt Eigenthum des Herrn Treiber in Nürnberg, ein dritter, ursprünglich dazu gehöriger, jetzt im Besitz des Freiherrn v. Rothschild in Frankfurt, und zwei Pokale von wesentlich anderen Formen, welche auf der Frankfurter Ausstellung des Jahres 1875 zu sehen waren. (Der eine von ihnen (Nr. 1634) im Besitz des Grafen v. Eltz in Eltville, welchen ich früher (siehe Kunst-Chronik Bd. XI, Nr. 13) wegen der Aehnlichkeit mit zwei Pokalen in der städtischen Kunstsammlung in Nürnberg, glaubte dem Paul Flyndt zuschreiben zu müssen, der andere (Nr. 1632) im Besitz der Baronin Mathilde v. Rothschild in Frankfurt.)

Auf dem dargelegten Wege ist es somit gelungen, die speziellen **Marken der beiden vorzüglichsten Goldschmiede des 16. Jahrhunderts**, des Wenzel Jamitzer (wurde Meister 1534) und des Hans Petzold (wurde Meister 1578) festzustellen. Mit Hülfe dieser Marken wird man nun auch die andern Werke der Meister leicht erkennen. — Vielleicht glückt es später, durch ähnliche Manipulationen, auch die Marken noch anderer Goldschmiede zu ermitteln.

R. Bergau.

Kunstliteratur.

Wiener Kunst-Renaissance, Studien und Charakteristiken von C. von Vincenti. Wien, C. Gerold's Sohn, 1876. 464 S. 8.

Unter dem Titel seines Werkes will der Autor, wie er im Vorworte bemerkt, das „Wiederaufleben der bildenden Künste" in Wien seit dem Beginne der Stadterweiterung, seit dem Herbst 1859, verstanden haben und eine Schilderung, nicht aber eine Kritik dieser Bewegung bieten, weil, nach seiner Ansicht, eine solche Kritik sich jetzt kaum von natürlichen Befangenheiten frei zu halten vermöchte. Daß der Autor diesen Standpunkt mit Konsequenz festgehalten, muß anerkannt werden; daß er ihn überhaupt eingenommen, können wir unmöglich billigen. Wer einen Beitrag zur Kunstgeschichte einer bestimmten Epoche liefert, der darf nicht rein deskriptiv oder gar panegyrisch verfahren, wie dies hier geschehen, sondern soll kritisch darlegen, wie er und die Zeitgenossen sich zu den Leistungen der geschilderten Kunstperiode verhalten, da hierin ein nicht zu unterschätzender Beitrag zu einer weiteren, allgemeinen Wissenschaft, zur Kulturgeschichte liegt. Am wenigsten dürfen die erwähnten „Befangenheiten", deren Charakter sofort klar wird, wenn man im Vorworte liest, daß der Autor aus „unmittelbarem Atelierverkehr" geschöpft habe, als berechtigt oder gar als „natürlich" hingenommen werden; denn so wie es „natürlich" ist, daß der Künstler producirt, so ist es nicht minder natürlich, daß der Kunstschriftsteller kritisirt. Daher darf der persönliche Verkehr zwischen Künstler und Kunstschriftsteller keineswegs dem letzteren seinen eigentlichen Wirkungskreis entziehen, sondern höchstens mit dazu beitragen, daß jener Standpunkt eingenommen werde, welchen wir bei jeder Kunstkritik gewahrt sehen möchten: der Standpunkt wohlwollender Objektivität.

Mit der vorstehenden kurzen Bemerkung haben wir das Grundgebrechen der besprochenen Schrift zur Genüge charakterisirt und können uns nun zu ihren guten Seiten wenden. Der Autor hat mit richtigem Blick die „monumentale Baubewegung" in Wien seit 1860 zum Ausgangspunkte seiner Darstellung gewählt und die Architektur überhaupt als die leitende Kunst in der jüngsten Wiener Renaissance besonders berücksichtigt. Obgleich nämlich alle jene geistigen, politischen und finanziellen Momente, denen wir den überraschenden Aufschwung der Stadt Wien seit 1860 zu danken haben, den anderen Künsten nicht minder als der Architektur zu Gute kamen, hat doch unbestreitbar diese letzte Kunst es am meisten zu einer reichen und selbständigen Entfaltung gebracht und ihre so außerordentlich gestiegenen Schöpfungen haben zunächst die Ansprüche und Leistungen auf den anderen Kunstgebieten gesteigert, wo nicht hervorgerufen. Daher ist es an sich gerecht, daß ein Drittheil des Buches der Architektur gewidmet ist, und wir können nur nicht billigen, daß über einzelne monumentale Staatsbauten, über die neuen Museen, das neue Nationaltheater (Hofburgtheater), den Reichsrathspalast, die Börse, die Akademie der bildenden Künste, die Universität und den Justizpalast seitenlange, bis in die kleinsten technischen Details reichende Beschreibungen, welche dem Laien viel zu viel und dem Fachmann denn doch viel weniger bieten, als einige gut ausgeführte Pläne, sich vorfinden, während ein für die „Kunst-Renaissance" in Wien nach der historischen wie kritischen Seite so bedeutsames Monument wie das Opernhaus kaum nebenher erwähnt wird. Vollends vernachlässigt ist die Privat-Architektur, welche auf kaum zwanzig Seiten mit einer dürren Nomenklatur abgefer-

tigt wird, obschon dieselbe wegen ihrer vom Autor selbst betonten Wichtigkeit für den modernen Charakter der Residenz eine eingehende Studie verdient hätte, zu welcher u. A. in den bezüglichen Publikationen des Herausgebers dieser Blätter treffliches Material vorliegt. Daß Hansen, Friedrich Schmidt und Ferstel in eigenen, panegyrisch-deskriptiv gehaltenen Kapiteln behandelt werden, erscheint im Hinblick auf die Bedeutung dieser Meister gerechtfertigt; daß aber auch über das Hansen'sche Schloß Hörnstein und über die Farbenfrage in der Gothik gelegentlich eines Besuches in der Bauhütte der Ferstel'schen gothischen Votivkirche ganze Kapitel eingeschaltet wurden, erklärt sich aus der heutzutage so beliebten Zusammensetzung von Büchern aus Zeitungsfeuilletons. Nur so läßt sich der in einem „großen Tageblatt" früher veröffentlichte Aufsatz über die Farbenfrage in der Gothik begreifen, da jeder Fachmann über so ein wichtiges kunstwissenschaftliches Thema mit Recht denn doch etwas ganz Anderes erwartete, als die Causerie Vincenti's.

Der Wiener Plastik sind nicht ganz 50 Seiten gewidmet, von denen ein bedeutender Theil abermals auf zwei Feuilletons über das vom Staate erhaltene Erzgußhaus und über ein Jubiläumsgeschenk an den Kaiser entfällt. Daß auf so geringem Raume die Wiener Skulptur, die auf monumentalem und namentlich auf dekorativem Gebiete ganz bedeutende Leistungen aufzuweisen hat, nicht erschöpfend abgehandelt werden kann, bedarf keiner Auseinandersetzung; die betreffenden Kapitel lesen sich daher wie ein Katalog, der nicht „räsonnirt". Das Gleiche gilt von dem Kapitel, welches auf kaum 20 Seiten die gesammte moderne Wiener Kunst-Industrie abthut, während gerade auf diesem Gebiete das von Eitelberger so trefflich geleitete Oesterreichische Museum mit seinen Spezialschulen, dann die vom Handelsministerium in den Provinzen in's Leben gerufenen Fachschulen für einzelne Zweige der Kunstindustrie Leistungen aufzuweisen haben, die mit zu den wesentlichsten Errungenschaften der Wiener „Kunst-Renaissance" gehören. Die Breviloquenz unseres Autors in diesem Punkte wundert uns um so mehr, als er sonst alle offiziellen Bestrebungen zu Gunsten der Kunst in einer Weise hervorhebt, die man, journalistisch gesprochen, als offiziös zu bezeichnen sich versucht fühlt. Man lese das erratische Feuilleton über das „Burgtheater", dem wir den ästhetischen Paß für das in dem besprochenen Buche behandelte Gebiet der Kunst nicht vidiren können, und wird sofort wissen, was wir ausdrücken wollen.

Am werthvollsten ist die Uebersicht über die Wiener Malerei mit einem Anhange bezüglich der graphischen Künste. Wir nehmen es dem Autor nicht übel, daß er zu Anfang seiner diesbezüglichen Auseinandersetzungen dem nun verstorbenen Führich ein Kapitel widmet, obschon derselbe sechzig Jahre zählte, als die moderne Wiener Renaissance begann; allein wir hätten bei der Bedeutung dieses Meisters gewünscht, daß dieses Kapitel gründlich ausgeführt, dem Buche organisch eingefügt und nicht blos mit einem alten Gelegenheits-Feuilleton abgethan worden wäre. Auch für Rahl, der mit seiner ganzen hellenisch gearteten Individualität und mit seiner großen, in einer zahlreichen, tüchtigen Schule noch immer mächtig nachwirkenden Kraft den Ausgangspunkt der Renaissance auf malerischem Gebiete bildet, sind zehn Seiten entschieden zu wenig; um so weniger, als gleich auf Rahl in einer uns nicht erklärbaren Anordnung Hans Makart eine bedeutend größere Seitenzahl einnimmt. Nun folgt Anselm Feuerbach mit einem eigenen Kapitel und dann ziehen unter den Kategorien: Historie und Porträt, Genre, Landschaft, Thierstück und Stillleben so ziemlich alle modernen Wiener Maler an uns vorbei, die ein Atelier besitzen und mit denen somit ein „Atelierverkehr" möglich war. Diesem „Atelierverkehr" verdanken wir eine Unzahl nützlicher und authentischer Daten über die Künstler selbst, über ihre Arbeiten und deren Besitzer, die das besprochene Buch zu einem willkommenen Nachschlagewerk über die Wiener Schule machen und ihm einen dauernden kunstgeschichtlichen Werth geben; allein aus diesem Verkehre stammt auch, wie erwähnt, die Kritiklosigkeit und die Beräucherung der verschiedensten Kunst-Prinzipien und Manieren, welche wir dem Buche zum Vorwurfe machen mußten. Geradezu komisch ist es, wie der Autor es anstellt, wenn er einmal doch einen Tadel aussprechen muß; da werden immer Komplimente voraus- oder nachgeschickt und die kritischen Worte selbst mit einigen lobenden verbrämt. Damit ist aber dem Künstler nicht gedient, für welchen ja ein Lob keinen Werth haben kann, das wahllos in gleicher Weise allen zu Theil wird, noch dem Leser, der doch das Recht hat, von dem Kunsthistoriker eine anregende, kritische Orientirung über das dargestellte Kunstgebiet zu verlangen. Daher gehen wir wohl nicht irre, wenn wir die Ansicht aussprechen, daß Vincenti's Werk, trotzdem es aus Feuilletons zusammengesetzt ist, dennoch unter den zahlreichen Freunden dieses Genre's keinen Unwerth finden, sondern sich eher in den Bibliotheken der Fachschriftsteller und Kunstliebhaber einbürgern werde, denen es als eine Art von gedrucktem liber veritatis bezüglich der modernen Arbeiten der Wiener Schule und ihrer derzeitigen Eigenthümer gute Dienste zu leisten vermag.

$\overset{\text{L}}{\text{S}}$

J. E. Wessely, Das Ornament und die Kunst-Industrie in ihrer geschichtlichen Entwickelung auf dem Gebiete des Kunstdrucks. Berlin, Nicolai 1876. Fol.

Vor etwa einem Jahre machte ich in diesen Blättern auf den hohen Werth der sogenannten Ornamentstiche

alter Meister in künstlerischer, kunsthistorischer und praktischer Beziehung aufmerksam und sprach den Wunsch aus, es möchte ein großes Werk publicirt werden, welches getreue, auf mechanischem Wege hergestellte Kopien möglichst aller Ornamentstiche alter Meister enthielte, damit diese im Original jetzt sehr seltenen und daher theuren und schwer zugänglichen, meist vortrefflichen und mustergiltigen Arbeiten einem größern Kreise von Kunst=Freunden, Künstlern und Kunstgelehrten zur Freude daran und zur Benutzung bei ihren künstlerischen und historisch=kritischen Studien leichter zugänglich gemacht werden.

Mein Wunsch ist schneller erfüllt worden, als ich gehofft. Das erste Heft eines fast ganz nach den damals ausgesprochenen Ideen angelegten großen Werkes liegt vor mir. Es entstand aus Initiative eines um die Kupferstichkunde viel verdienten Mannes, des den Lesern wohlbekannten Herrn J. E. Wessely, jetzt Vorsteher des kgl. Kupferstichkabinets in Berlin. Derselbe befindet sich in der glücklichen Lage, eine berühmte, große, an ausgezeichneten und seltenen Kunstdrucken aller Zeiten reiche Sammlung zu unbeschränkter Benutzung zur Verfügung zu haben. Zudem hat er Aussicht, auch die Schätze mehrerer anderen an Seltenheiten ersten Ranges reichen öffentlichen und privaten Sammlungen für sein Unternehmen benutzen zu können.

Der Herausgeber beabsichtigt, in seinem auf sechs Bände mit zusammen 300 Blatt angelegten Werke möglichst Alles zu geben, was in den verschiedenen Kunstschulen in der Zeit von 1460 bis 1790 auf dem Gebiete des Kunstdrucks an Ornamenten geschaffen worden ist. Die Anordnung des reichen Materials geschieht nach der Zeitfolge und nach Schulen. Der Beschauer des Werkes wird dadurch beim Durchblättern desselben ein getreues und vollständiges Bild von der geschichtlichen Entwickelung der Ornamentik und der verschiedenartigen Ausbildung derselben erhalten. Wer bestimmte Gegenstände, Goldschmiede=Arbeiten, Möbel, Spitzen, Schlosser=Arbeiten, Gefäße, Ornamente für Pracht=Waffen u. dergl. sucht, wird dieselben leicht finden können. Eine Manchem vielleicht erwünscht erscheinende Anordnung nach Gegenständen ist, abgesehen davon, daß sie nicht auf so streng wissenschaftlichem Prinzip beruhen könnte, gar nicht durchzuführen, da dasselbe Blatt oft Gegenstände verschiedenster Art zur Darstellung bringt. — Der Umfang des Werkes ist groß, jedoch nicht zu groß. Es ist gewiß nur zu billigen, daß der Begriff des Ornaments möglichst weit gefaßt wurde, damit der Forscher und der Künstler für ihre mannigfaltigen Zwecke möglichst viel Material, also recht oft Auskunft und Hilfe finden. Namentlich möchte ich den Herausgeber bitten, die Ornamente der italienischen Meister des XV. Jahrhunderts, und besonders die Arbeiten eines W. Jamitzer, Virgil Solis, Paul Flynt &c. in jeder nur irgend erreichbaren Vollständigkeit zu bringen, denn sie sind dem Forscher wie dem Künstler — für Zwecke der modernen Kunstindustrie, auf welche der Herausgeber mit Recht besonderes Gewicht legt — in hohem Grade werthvoll.

Die Art der Reproduktion der Originale ist zufriedenstellend. Wir haben nicht eigentliche Kopien vor uns, sondern auf mechanischem Wege hergestellte Reproduktionen. Es ist der photographische Pressendruck, welcher z. B. bei einem von M. Rommel für ein von Gutekunst in Stuttgart herausgegebenes Werk ähnlicher Art schon gute Dienste geleistet hat. Die Anstalt von A. Frisch in Berlin, welche das Wessely'sche Werk herstellt, hat sich durch vortreffliche Arbeiten der Art auch sonst bekannt gemacht. Die Reproduktionen erfüllen ihren Zweck vollkommen, wenngleich sie den Originalen nicht zum Verwechseln ähnlich sind, wie z. B. einige in neuester Zeit erschienene Phototypien nach A. Dürer. Herausgeber und Verleger erstreben nicht Täuschung, nicht Imitation des Alten, sondern sie wollen getreue Reproduktionen des Wesentlichen in einer unsern Tagen entsprechenden würdigen Ausstattung geben.

Ein kurzer Text enthält die wichtigsten Notizen über die Meister der Blätter und Nachweise über die Beschreibungen derselben in den bekannten Werken von Bartsch, Passavant &c.

Die erste Lieferung enthält 26 Arbeiten von deutschen Meistern des XV. Jahrhunderts, also Blätter von dem Meister E. S., von Martin und Barthel Schön, Mair v. Landshut, Israel v. Mecken, Wolgemut (Wenzel v. Olmütz) und von einigen Ungenannten. Sie geben in ihrer Gesammtheit ein höchst charakteristisches Bild von der reichen phantastischen Ornamentik dieser Zeit, dem Ausklingen der Gothik, gestatten ferner interessante Einblicke in das Kostüm, die Architektur u. A.

Das zweite Heft, von dem ich Glegenheit hatte einige Probe=Abdrücke zu sehen, wird die höchst seltenen italienischen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts enthalten, welche u. A. auch deshalb von besonderer Wichtigkeit sind, weil sie näheren Aufschluß über den Beginn der deutschen Renaissance, über die ersten Arbeiten der deutschen Meister „in antikischer Art" zu geben geeignet sind.

Der Prospekt theilt mit, daß die Originale der vorliegenden 26 Blätter einen Werth von 48,000 Mk. repräsentiren. Das ist für wissenschaftliche Zwecke zwar sehr gleichgiltig; aber die Notiz wird Denjenigen, welche mit dem Kupferstichmarkt unserer Tage nicht bekannt sind, und welche meinen könnten, sie kaufen sich statt dieser Kopien doch lieber Originale, zeigen, daß es schwer, ja in vielen Fällen unmöglich sein dürfte, die in diesem Hefte vorgeführten Blätter im Original zu erlangen, und daß sie sich nicht geniren dürfen, in ihrer sonst nur

Originale enthaltenden Sammlung zur Vervollständigung derselben auch solche Kopien zu haben. Es sind eben meist Seltenheiten ersten Ranges, zum Theil Blätter, welche von den Sammlern als „introuvable" bezeichnet zu werden pflegen.

Wessely's Werk, seinem Wesen nach vorwiegend praktischen Zwecken dienend und vorzüglich zur Förderung der Kunstindustrie unternommen, jedoch zugleich streng wissenschaftlich in der Anordnung und Durchführung, darf nach dem Gesagten als ein durchaus zeitgemäßes und in jeder Beziehung gelungenes bezeichnet werden.

R. Bergau.

Publikation über die Ausgrabungen in Olympia. Wir können den Lesern die erfreuliche Mittheilung machen, daß seitens der Ausgrabungs-Direktion die Herausgabe der durch die Gebrüder Romaïdis in Patras aufgenommenen Photographien der Ausgrabungen in Olympia beschlossen worden ist. Das Werk wird demnächst im Verlage von E. Wasmuth in Berlin in eleganter Ausstattung erscheinen, unter dem Titel: Die Ausgrabungen zu Olympia. I. Uebersicht der Arbeiten und Funde vom Winter 1875/76 32 Blatt. Herausgegeben von E. Curtius, F. Adler und G. Hirschfeld. Außer einem Panorama der Landschaft und 4 architektonischen Aufnahmen des Arbeitsfeldes werden die Platten die wichtigsten bisherigen Fundstücke in Marmor, Erz und Terracotta nebst einer Zusammenstellung der wichtigsten facsimilirten Inschriften (Weihungs- und Künstlerinschriften) geben, und das Ganze soll durch einen begleitenden Text von den obengenannten Herren erläutert werden.

Nekrologe.

B. **Adolf Northen**, Schlachtenmaler in Düsseldorf, ist daselbst den 28. Mai 1876 nach längeren Leiden gestorben. 1828 in Münden in Hannover geboren, bezog er 1847 die Düsseldorfer Akademie, der er bis 1851 als Schüler angehörte. Seitdem selbständig schaffend, malte er hauptsächlich Scenen aus den Napoleonischen Kriegen und aus den Feldzügen der letzten Jahre, denen sich einige Genrebilder mittelalterlichen oder romantischen Inhalts, wie Falkenjagden, Zigeunerbanden u. A. anschlossen. Northen besaß eine ganz hervorragende Begabung für lebendige Auffassung, wirkungsvolle Komposition und naturwahre Darstellung, und seine Bilder zeichneten sich hierin in bedeutsamer Weise aus. Leider aber wurden diese glänzenden Vorzüge, die namentlich in verschiedenen großen Gemälden aus der Schlacht von Waterloo zur Geltung kamen, durch eine etwas rohe Behandlung und eine nachlässige Technik wesentlich beeinträchtigt, so daß sein Ruf nicht die Ausbreitung gewann, die ihm andernfalls hätte zu Theil werden müssen. Von seinen vielen Werken sind namhaft zu machen: „Guerrillas mit gefangenen Franzosen", Gefecht an der Göhrde, — Napoleon's Rückzug aus Rußland (mehrfach wiederholt), — Nachzügler der großen Armee 1812, — Ausfall der hannoveranischen Truppen aus Menin 1794, mehrere Scenen aus dem spanischen Befreiungskriege und die schon erwähnten trefflichen Episoden aus der Schlacht von Waterloo, wie die „Vertheidigung der Meierei La Haye Sainte", die hannoverische Legion, die eine französische Kuirassierattaque abweist u. A., die er meist für den König Georg von Hannover ausführte, einige Darstellungen aus dem dänischen Kriege 1864 und verschiedene, meist kleinere Kavallerie- und Infanterie-Gefechte aus den Jahren 1866 und 1870—71. Auch in Zeichnungen und Aquarellen leistete er Tüchtiges, und einige phantasievolle Illustrationen bekannter Gedichte beweisen, daß Northen auch nach dieser Richtung hin eine glückliche Anlage besaß.

Vermischte Nachrichten.

Die Frankfurter Stadtbibliothek erhielt von Herrn E. du Fay ein werthvolles Geschenk. Es ist die prachtvolle, mit zahllosen Initialen und etwa 130 Miniaturen geschmückte Bibelhandschrift, die erst der Bibliothek des Dominikanerklosters in Frankfurt a. M. angehörte und dann 1814, laut einer Inschrift auf einem besonderen Pergamentblatt, von dem Convent dem berühmten kunstsinnigen Jakob Heller, von welchem das schöne Kreuz auf dem Domkirchhof stammt, verehrt wurde. Du Fay erstand die Handschrift in der Versteigerung des Ruhl'schen Nachlasses in Köln.

Vom Kunstmarkt.

Verkauf der Hume'schen Rembrandt-Sammlung. Die große Sammlung Rembrandt'scher Radirungen und Kupferstiche aus dem Nachlasse des verstorbenen Sir Abraham Hume kam am 1. Juni bei Christie, Manson und Woods zum Verkauf. Diese vor zwei Generationen entstandene Sammlung gehörte zu den interessantesten, die seit vielen Jahren im genannten Auktionslokale zum Verkauf gebracht wurden. Von 369 von Wilson Rembrandt zugeschriebenen Radirungen umfaßte dieselbe ungefähr 200, und viele der bekanntesten und berühmtesten Darstellungen aller Gattungen waren durch Abdrücke im besten Zustande vertreten Als Gesammtertrag der Versteigerung ergab sich eine Summe von mehr als 4000 £ St. Für die hauptsächlichsten Blätter wurden bezahlt: Portrait Rembrandt's mit Schnurrbart 24 £ 3 sh.; desgl. mit aufgeschlagenem Schlapphute 15 £ 14 sh. 6 p.; desgl. sich anlehnend 26 £ 5 sh.; spanische Zigeunerin 70 £; die Schnecke, mit weißem Hintergrunde, 200, £; Ansicht von Omval bei Amsterdam 47 £ 5 sh.; Landschaft mit drei Bäumen 120 £; Dorf an der Landstraße 33 £; der Obelisk 27 £ 6 sh.; Landschaft mit Thurmruine und weißem Vorgrund 230 £; weite Landschaft mit Hütte und Heuschober 80 £; Grotte mit einem Bach 107 £; Porträt von Renier Ansloo 32 £; von Clemenedt Jonghe 23 £ 2 sh.; der alte Haaring 255 £; der junge Haaring 71 £; John Lutma 155 £; John Asselyn 42 £; Ephraim Bonus 92 £; Uytenbogardus 21 £; der „Goldwäger" 23 £ 2 sh.; der große Coppenol 51 £; Van Tolling 500 £; der Bürgermeister Six 270 £.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Bocher, Em., Les gravures françaises du XVIIIe siècle, ou catalogue raisonné des estampes, pièces en couleur, au bistre et au lavis, de 1700 à 1800; 3e fascicule: Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Avec portrait gravé a l'eau-forte par Ch. Courtry, d'après l'estampe de Chevillet. (134 S.) 4°. Paris, Rapilly. 12 M.

Didot, Ambr., Les Drevet. (Pierre, Pierre-Imbert, Claude.) Catalogue raisonné de leur oeuvre, précédé d'une introduction. Orné du portrait inédit de P. Drevet, d'apres H Rigaud, grave à l'eau-forte par P. Le Rab. (XLIV u. 146 S.) Paris, Didot. 8 M.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 25.
Die Porte de Hal zu Brussel. von R Steche

Tidskrift för bildande Konst. Heft 2.
Nagra ord om den bildande konsten och dess publik, von G. Gothe. — Nagra bret fran Egon Lundgren. — Djurtyper i den äldre nordiska ornamentiken II , von H. Hildebrand. Mit Abbild.) — Anteckningar fran en resa.

The Academy. No. 216.
L'eauforte en 1876. Trente eauxfortes par trente artistes. Texte par Eug Montrosier. Paris 1876, von P. G Hamerton. — Indian views and sketches, von W. M. Rossetti. — Art sales

Gewerbehalle. Lief. 7.
Die Tapeten Industrie, von Fr. Fischbach. — Akroterie für einen Brunnen, in Thon gebrannt; Füllungen in Holz geschnitzt. — Moderne Entwürfe: Dessin für Tapeten oder Seidenweberei; Gestell für Billardqueues; Büffet; Renaissance-Schrank mit Marmoreinlagen, nach einem alten Muster; Seitenaltar in weissem und rothem Marmor mit reicher Vergoldung; gemalte Glasfenster; Standuhr in Marmor; schmiedeeisernes Oberlichtgitter; Holzornamente zum Aussägen; Frühstückstasse im Renaissancestil in oxydirtem Silber; Châtelaine, Armbänder und Motive für Medaillons und Uhren in Emailmalerei

Inserate.

Bekanntmachung, die Ausstellungen der Kunstvereine zu Danzig, Königsberg in Pr., Stettin und Breslau

und der damit verbundenen Kunstvereine zu Elbing und Görlitz in den Jahren 1876/77 betreffend.

Die Kunstvereine zu **Danzig, Königsberg in Pr., Stettin** und **Breslau**, welchen sich in naher Gemeinschaft die Kunstvereine zu Elbing und Görlitz angeschlossen haben, werden wiederum in der Zeit **vom 1. Dezember 1876** bis **Mitte August 1877** nach der oben angegebenen Reihenfolge der Städte unmittelbar auf einander stattfindende Kunstausstellungen veranstalten.

Den geehrten Künstlern, welche die Ausstellungen mit ihren Werken zu beschicken geneigt sind, werden folgende Bedingungen zur gefälligen Beachtung empfohlen:

1) Alle an die Kunstvereine zu richtende Schreiben sind zu frankiren.
2) Zur Erleichterung der Absender werden:
   in Berlin der Inspektor der Königl. Akademie der Künste Herr Herzberg,
   in München Herr Konservator J. Fried,
   in Düsseldorf Herr Maler H. Sondermann,
   die Versendung der Kunstwerke übernehmen.
3) In Ermangelung einer bei Uebersendung der Kunstwerke ausdrücklich ausgesprochenen entgegengesetzten Bestimmung gilt als Regel, daß die zu den Ausstellungen gegebenen Sachen den Cyklus vollständig durchlaufen, daher denn auch keine, der oben bezeichneten Reihenfolge der Ausstellungen widersprechende Anordnung zu berücksichtigen möglich bleiben wird. Die Ausstellungen beginnen
   in Danzig . . . . . den 1. Dezember 1876,
   „ Königsberg . . . . „ 2. Februar 1877,
   „ Stettin und Elbing . „ 22. März 1877,
   „ Breslau . . . . . Anfangs Mai 1877, und schließt sich an Letztere die Ausstellung zu Görlitz, welche Mitte August endigt.

   Die zu diesen Ausstellungen bestimmten Gemälde sind daher einzusenden:
   An den Inspektor der Königl. Akademie Herrn Herzberg in Berlin bis zum 15. November 1876, oder spätestens an den Kunstverein in Danzig bis zum 25. November 1876, an den Kunstverein in Königsberg bis zum 28. Januar 1877, an den Kunstverein in Stettin bis zum 13 März 1877, an den Kunstverein zu Breslau dürfen dagegen Einsendungen ohne besondere Rückfrage bei demselben nicht mehr erfolgen
4) Die Gemälde müssen unumgänglich an die sie enthaltenden Kisten mit Schrauben befestigt, die Kisten aber nicht nur zugeschraubt, sondern auch über den Fugen mit starkem Papier verklebt werden. — Bei solchen Bildern, welche an den Deckeln oder den Seitenwänden der Kisten zur Raumersparung mit Schrauben befestigt werden, ist es durchaus erforderlich, dieselben noch außerdem durch Kreuzgurte gegen das Herabfallen zu sichern. Bei Sammelkisten soll außer den am Deckel und Boden angeschraubten Bildern höchstens noch eine Zwischenschicht zulässig sein. Unnöthiges Gewicht, also zu schwere Rahmen und Kisten, ist zu vermeiden, dessen ungeachtet aber muß die Kiste stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden.

   Ein Zettel mit Angabe des Malers, des äußersten Preises oder Werthes und des dargestellten Gegenstandes, welcher bei Landschaften und Genrebildern mit besonderer Genauigkeit anzugeben sein wird, ist an den Blendrahmen, oder an die Rückseite des Hauptrahmens der Gemälde zu befestigen. — Wo diese Vorschrift nicht beachtet wird, trägt der Uebersender jeden Nachtheil, der durch etwaige Beschädigung oder Verwechselung geschehen könnte.
5) Kopien bleiben unbedingt von den Ausstellungen ausgeschlossen.

   Gemälde, welche schon in einer früheren Ausstellung der östlichen Kunstvereine sich befunden haben, werden nicht zum zweiten Mal angenommen, vielmehr dem Einsender, unter Nachnahme der Kosten der zweiten Einsendung, auf seine Kosten zurückgeschickt.
6) Die Frachtkosten bezahlt der die Kunstwerke empfangende Verein, jedoch mit Ausnahme der Postsendungen, welche letztere nur portofrei angenommen werden. **Nachnahmen für Kisten, Verpackung, Versicherung und sonstige Spesen werden unbedingt nicht vergütet, eben so wenig die Kosten für Lokaltransport.** Kunstwerke, welche mit solchen Nachnahmen belastet ankommen, werden nicht eher zur Ausstellung zugelassen, bis diese Auslagen dem betreffenden Verein vergütet sind. Erfolgt die Erstattung dieser Kosten nicht umgehend, so werden die Sendungen unter Nachnahme aller Kosten zurückgesendet. Bei Sendungen, die als Eilgut eingehen, trägt der Absender die Hälfte der Frachtkosten, vorausgesetzt, daß nicht von dem betreffenden Vereine für solche Sendungen die Uebernahme der ganzen Kosten ausdrücklich in Aussicht gestellt worden ist.
7) Dem betheiligten Vereine muß vor der Absendung der Kunstwerke durch Fracht, unter der Adresse der in §. 2 genannten Empfänger, durch die Post eine kurze Benachrichtigung davon mit Angabe der Größe der Kunstwerke und der Signatur der Kiste dergestalt zeitig gegeben werden, daß nach dem gewöhnlichen Postenlaufe noch hinreichende Zeit für den betheiligten Verein bleibt, um die zur Sache gehörigen Verfügungen zu treffen. Kunstgegenstände, vom Auslande eingehend, müssen, als zu öffentlichen Kunstausstellungen bestimmt, an der Grenze besonders deklarirt werden.
8) Künstler und Privatpersonen, die von den Vereinen nicht aufgefordert sind, müssen sich wegen der Uebersendung zuvörderst an dieselben wenden; alle direkten Sendungen ohne diese Vermittelung gehen auf Kosten der Herren Einsender.
9) Die östlichen Kunstvereine verpflichten sich, die Kunstwerke sowohl auf dem Transport, als während der Ausstellungen nach dem von dem Eigenthümer angegebenen Werthe gegen Feuersgefahr zu versichern und im

Falle eines Unglücks den Künstlern und Besitzern die eingehenden Versicherungssummen sofort auszuzahlen. Eine weitere Verpflichtung oder Gewährleistung wird von den Vereinen nicht übernommen.

10) Das Oeffnen und Schließen der Kisten erfolgt in Gegenwart eines Künstlers und zweier Vorstands- oder Vereinsmitglieder, als Urkundspersonen. Ueber etwa wahrgenommene Beschädigungen der verpackt gewesenen Kunstgegenstände wird ein besonderes Protokoll aufgenommen, von den Urkundspersonen unterzeichnet, und muß dieses der Zusender als Beweis gegen sich gelten lassen.

11) Der Ankauf der Kunstwerke wird dem betreffenden Künstler von demjenigen Einzelvereine, bei welchem derselbe stattgehabt hat, sofort angezeigt und hiernächst auch von diesem alsbald oder gleich nach Beendigung der Ausstellung die Zahlung geleistet. Den Künstlern ist es dagegen nicht gestattet, an den Orten der Ausstellung Privatverkäufe, sei es direkte oder durch Vermittler, vornehmen zu lassen, indem das Verkaufsrecht der ausgestellten Kunstgegenstände lediglich nur den Vereinsvorständen zusteht.

12) Die Rücksendung der eingesandten Kunstgegenstände erfolgt binnen 14 Tagen nach Beendigung der Ausstellung in Breslau. Da aber der Kunstverein zu Görlitz den verbundenen vier Vereinen sich in so fern angeschlossen hat, als derselbe den größten Theil der in Breslau befindlichen Bilder Anfangs Juli zu einer eigenen vierwöchentlichen Ausstellung erhält, so ist die Rücksendung der nicht angekauften Bilder erst im Allgemeinen Ende August zu erwarten. Nach Ablauf von 3 Monaten, von diesem Zeitpunkt an, hört für die Kunstvereine jede Haftung für nicht zurückerhaltene Gegenstände auf, daher etwaige Reklamationen in dieser Beziehung binnen der bezeichneten Frist angemeldet werden müssen.

Im Juni 1876.

Der Haupt-Geschäftsführer der östlichen Kunstvereine
Dr. v. Goßler,
Kanzler des Königreichs Preußen und erster Präsident des Ostpreuß. Tribunals zu Königsberg.

Für die **Schnaase-Büste** sind nachträglich noch eingegangen:

Von einigen Studirenden der Georgia Augusta	10 M. — Pf.
Summe der bisher. Quittungen	4271 „ 20 „
Gesammtsumme	4281 M. 20 Pf.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Nr. 41.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

21. Juli

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Thorbecke's Standbild in Amsterdam.

Zu den beiden Erzbildern Vondel's und Rembrandt's, welche die Größe Althollands in Dichtung und Malerei verkünden, ist in Amsterdam ein neues Monument hinzugekommen: die Statue Thorbecke's, dem sein Volk damit zuerkennt, daß es ihm am meisten verdanke für die Wiedergeburt des holländischen Staates und Volkes seit 1830.

Amsterdam hat über Stadt- und Parteigetriebe hinweg seine Ehre als Hauptstadt dadurch gewahrt, daß es das Denkmal Thorbecke's in seinen Mauern haben wollte. Diese Statue ist ein Wahrzeichen des Geistes, in welchem die mit neuer Kraft sich erhebende Stadt vorwärts schreiten und politischer Hauptort Hollands sein will.

Das Geschlecht, unter dem Thorbecke als Denker und Staatsmann ein Vorkämpfer war, stirbt dahin. Schön ist es zu sehen, wie jetzt um die Todten die schwere Wolke von Mißgunst, Verkennung und Parteihaß zu Boden sinkt und ihr Bild klarer hervortritt in der Anerkennung des Guten und Großen, was sie in schwerster Zeit geschaffen haben, und der Ueberzeugungstreue in Glauben, Denken und Wirken.

Es galt nach 1830 Hollands Wiedergeburt. Das alte, längst morsche Staaten-Holland war in der französischen Revolution zusammengebrochen. Fremdherrschaft folgte. Dann der Versuch der europäischen Mächte, ein neues Niederland zu gründen. Er nahm ein übles Ende. Aber die belgische Revolution und ihre Gefahren zwangen die Holländer, sich wieder auf sich selbst zu besinnen. Das ganze Volk erhob sich in Geist und Waffen. Erhebend blieb das Gefühl, wie es seine Ehre gerettet hatte. Aber es galt weiter, den Aufschwung festzuhalten, Holland mit neuer Kraft und neuem Geist zu beseelen, damit es jenen Wahlspruch Seeland's durchhalten könne: luctor et emergo!

Noch lag die große Vergangenheit von 1570—1670 nahe. Hier war ein anderer Grund, als wenn etwa der Deutsche für vergangene Größe sich in das frühe Mittelalter zurückversetzen mußte. Die alten Tugenden, durch welche Holland im 17. Jahrhundert so groß geworden war, mußten im Volk neu gepflegt oder wieder erweckt werden. Mannigfach waren die Ueberzeugungen und die Wege. Das Rechts- und Freiheitsgefühl erkannten die Einen als höchste treibende Kraft im Kampf der Väter; die Andern strengen religiösen Sinn, glaubenseifrigen Calvinismus. Hier begann man wieder den alten Geist in der alten holländischen Kunst zu suchen und zu erneuern, in Malerei und Dichtung — auch in der Musik, — dort wandte sich Einer zu der Philosophie jener großen Zeit, in welcher Spinoza die Kühnheit, Konsequenz und Ueberzeugungstreue der holländischen Denker verewigt hat. Nur die Streng-Katholischen mußten für ihre Renaissance bis in die Vorreformationszeit, in die Gothik zurückgreifen.

Aber alle diese Männer waren im holländischen Patriotismus einig. Unter dem Eindruck der Holland feindlichen belgischen Revolution waren selbst die sonst revolutionären Geister in Bezug auf Alt-Holland konservativ. Der Umsturzgeist und der vage Drang nach Neuem fehlte hier, wo man im Holland der großen Zeit die Freiheit und Größe gewahrte, die man nur wieder neu zu erringen brauchte. Auch die heißblütigsten

Geister im Holland nach 1830 wollten nur erneuen, bessern, verlebendigen, nicht das alte Wesen vernichten.

Die Männer, welche in der französischen Umsturzzeit geboren waren, und nun an die besten Garantien eines Volks- und Staatswesens dachten, es gegen verderbliche Umwälzungen zu bewahren, kamen damals fast alle dahin, nach einer göttlichen, feststehenden Ordnung zu suchen im Gegensatz zu den Theorien der Aufklärungszeit. Das christlich-religiöse Element, darauf hin angewandt, schlug nach 1815 stark vor und gab dem ganzen Konservatismus, und wie nun erst der echten Reaktion sein Gepräge.

Thorbecke war ein Denker. Als solcher war er Anhänger einer Philosophie, die auf religiösem Grund ruht und einer gewissen Mystik nicht fremd ist, darum aber auch mit der eigentlichen Orthodoxie nichts zu thun hat. Er sah im Recht, das in der Krause'schen Philosophie die göttliche Emanation für das Genossenschaftsleben der Menschen ist, den Fels, darauf das politische Leben beruht, nicht in einem orthodoxen Glauben. Der Glaube für die Religion, für den Staat das Recht.

Thorbecke war Gelehrter, ehe er Staatsmann ward. Philosophie und Rechtswissenschaft waren der Grund, auf dem er stand und von dem er sich nie wegziehen ließ. Als es sich darum handelte, Holland zu erneuen und er sich gedrungen fühlte, dafür mit besten Kräften einzutreten, da war ihm seine Stelle gegeben. In Recht und Gesetz lag die Kraft, durch die er auf sein Volk und für sein Volk zu wirken hatte. So ward der Gelehrte Mitglied der Kammer, Parlamentsredner, Parteiführer und Minister und gewann seinen Einfluß auf die Entwickelung des neuen Hollands. Aehnliche Verhältnisse ergaben damals in anderen Staaten Aehnliches. Denken wir nur an Frankreich und Guizot.

Männer dieser Art sind selten leicht beweglich und werden schwer eine gewisse doktrinäre Beschränktheit und Starrheit los. Sie kennen kein Paktiren und werden unlenkbar, ja hart und schroff, sobald es sich um ihre Prinzipien handelt. Was sie mit ihrer Logik sich zurechtgelegt, ist ihnen unumstößlich. So kennen sie keine Unsicherheit und verachten diese bei Anderen sogleich als Flauheit oder Feigheit. Solche Ueberzeugung macht den persönlich milden, herzensguten Menschen in seinem Beruf wie ehern und bei einem Auseinandergehen der Ueberzeugungen besonders auch gegen sonstige Freunde rücksichtslos. Leicht erscheinen sie dadurch als Rechthaber und Despoten. Von diesem Metall, daraus z. B. ein Luther und Calvin gemacht waren, hatte auch Thorbecke in sich.

Aber gerade solche Männer sind nöthig in einer schlaffen, schwankenden Zeit, ihr Stetigkeit zu geben und sie zu stählen. Kommen zwei oder mehrere derselben Art aneinander, so malen diese harten Steine nicht gut miteinander; aber es steht schlimm um einen Staat, wo sie gar nicht vertreten sind in der Leitung desselben und nur Schaukel- und Verwässerungsgeister an der Spitze stehen.

Der Künstler, der Thorbecke's Statue gebildet hat, hat den großen Mann nicht gekannt. Da seit dessen Tode so kurze Zeit verstrichen ist, so war auf die Porträt-Aehnlichkeit noch eine besondere Rücksicht zu nehmen, ganz anders, als wenn etwa zwanzig Jahre dazwischen gelegen hätten. Wo der Künstler nicht das Schöne zu bilden hat, hat er das Charakteristische darzustellen.

Ist es nun Leenhoff geglückt, das Charakteristische eines Thorbecke wiederzugeben? Leuchtet die Bedeutung, die Charaktergröße und Festigkeit des Mannes aus der ehernen Figur hervor? Oder entsprach vielleicht die äußere Erscheinung nicht seiner geistigen Bedeutung?

Schreiber dieser Zeilen hatte die Ehre, Thorbecke kennen zu lernen und hat nach einem einzigen Abend einen unauslöschlichen Eindruck von dem bedeutenden Manne erhalten. Diese lange, hagere, eckige Figur im langen braunen Rock, das war der berühmte niederländische Gelehrte und Staatsmann. Aber welche ruhige, großblickende, unerschütterliche Sicherheit trat uns in dem an einen deutschen Professor erinnernden steifen Mann mit dem bis zum Strengen festen Blick entgegen; Hoheit lag in dieser Gestalt, der Ausdruck einer Würde, wie sie nur die lange Gewohnheit giebt, in verantwortlicher Stellung als Autorität anerkannt zu werden. Die Bedeutung und Größe des Mannes sprach sich auch charakteristisch in seiner Erscheinung aus.

Den Ausdruck davon können wir in Leenhoff's Statue nicht wiederfinden. Sie kommt uns gewöhnlich vor. Wir wissen nichts daran zu loben, allerdings auch nichts besonders zu tadeln. Der Rock hätte in manchen Partien weniger schalenförmig, sondern tuchförmiger aussehen können. Das Unterbein vom Knie abwärts erscheint uns im Verhältniß zu lang. Thorbecke selbst hatten wir als länger von Gestalt im Gedächtniß. Doch dies sind Einzelheiten, auf die wir kein Gewicht legen. Wohl aber darauf, daß der eigentliche Geist in dieser Statue nicht zum Ausdruck gekommen ist, die nun der Nachwelt das Bild des großen Denkers und Staatsmannes übermitteln soll.

Wunderlich ist uns erschienen, daß man die Statue mit dem Gesicht gegen die Gracht und nicht gegen den sonst so trefflich geeigneten Platz, der jetzt Thorbecke's Namen trägt, gerichtet hat. Vom Rembrandtsplatz kommend müßte man der Statue entgegen und nicht auf den Rücken sehen. Mit einer gewissen Heiterkeit könnte man denken, es habe unwillkürlich die nicht entgegenkommende Stellung, die manchmal zwischen Thorbecke und Amsterdam herrschte, noch einen symbolischen Ausdruck in der Wahl der Stellung gefunden. L.

Der Salon von 1876.

III.

Die Genremalerei kann, wie Eingangs bemerkt wurde, manche recht gelungene Werke aufweisen. Eines der besten davon ist, wenigstens, wenn man den Werth eines Bildes nach dem äußerlichen Erfolg beurtheilen darf, — das eigene Atelier des Herrn Munkacsy, in welches er sich selber, seine Gemahlin, das niedliche Haushündchen und ein als Modell dienendes Zigeunermädchen hineinprakticirte. Das Atelier des ungarischen Malers liegt — bis sein großes Hotel in den Champs Elysées fertig gebaut wird — in der ein wenig isolirten, aber dafür sonnenreichen rue de Lisbonne. Der Raum ist, wie so viele Maler ihn oft lange und vergeblich suchen, sehr hell, und geräumig genug, um darin die vielen Skizzen zu malen, die Herrn Munkacsy stets nöthig sind, ehe er eines seiner Aufsehen erregenden Gemälde zu Stande bringt. Die Ausstattung des Ateliers ist eine höchst geschmackvolle, aber nicht so überladene, wie bei anderen Malern, wo, wenn man in's Atelier tritt, der Wald vor lauter Bäumen nicht sichtbar ist, und man alle Mühe hat, die eigentlichen Arbeiten des Künstlers zu ermitteln. Die Vertheilung der auf den reichen Tapeten des Zimmers prangenden Kuriositäten ist eine glückliche und die ganze Gruppirung des Ateliers so getroffen, daß das eben angefangene Bild die Hauptpièce bildet. In seinem diesjährigen Bilde bringt Munkacsy den Gegenstand des Bildes doppelt, einmal im größeren Format als eigentliches Bild und dann verkleinert als begonnen auf der Staffelei stehend. Die Vergleichspunkte zwischen der Darstellung im doppelten Format sind pikant und anziehend genug, um die Zuschauer zu fesseln. Munkacsy selbst hat sich auf ein Haar getroffen; er steht sprechend ähnlich da mit dem Krauskopf und den lebhaft treuherzig blinzelnden Augen. Um eine Kritik, die gegen ihn aufkam, zu entkräften, daß er seine Farben immer zu schwarz wählte, zeigt er sich in einem hellgrauen Gewand. Frau Munkacsy sitzt, halb über einen Tisch gelehnt, in aufmerksame Betrachtung des Bildes, das ihr Gemahl eben begonnen, vertieft. Die Aufmerksamkeit ist eine so große, daß man kaum im Stande ist, die Züge der Dame bei dem ersten Blick zu unterscheiden. Nach einiger Prüfung sieht man aber, daß die Aehnlichkeit hier ebenso gut gewahrt wurde, als bei dem Maler selbst, und man bewundert das Gemisch von spannungsvoller Neugierde und lebhaftem Interesse in den Zügen der kunstsinnigen Lebensgenossin Munkacsy's. Die kleine Zigeunerin ist ein von geübter Hand getroffener Charakterkopf, und selbst die kleine Bulldogge ist für jeden, der mit der Häuslichkeit Munkacsy's vertraut ist, sprechend ähnlich.

Maler weihen überhaupt gern das Publikum in das Geheimniß ihrer Ateliers ein; Mademoiselle Samson, wenn man dem Bilde trauen darf, eine recht hübsche elegante Dame, die keinen Zoll von einem Blaustrumpf an sich hat, ist, wie ihr Bild zeigt, beim Frühstück mit einer Freundin, die in der Kleidung einer Soubrette Zeit Louis' XV. Modell sitzt; das angefangene Bild steht ebenfalls auf der Staffelei, hinter dem Frühstückstische, wo die Künstlerin und deren Modell dem von Selterwasser und Kaffee begleiteten Nachtisch zusprechen.

Das „Vorzimmer bei Monseigneur" ist eine launige Karikatur Vibert's, der als Spaßmacher und Vaudevillist wohlbekannt ist. Die Besucher des hochwürdigen Herrn Bischofs sind recht amüsante Gestalten: der dicke, mit grauer Kutte bekleidete Mönch schielt mit den lüsternen Augen eines richtigen Gourmands nach dem prachtvollen Hahn, der aus dem Hauskorb einer frommen und feisten Betschwester vom Lande herausguckt. Auch der Kustode wirft einen abschätzenden Blick auf den Vogel von dem ihm hoffentlich ein Flügel oder eine Pfote zufallen wird. Das ganze Bild ist sehr geistreich, leicht geschürzt, ohne Ueberladung und entspricht ganz dem Rufe eines homme d'esprit, auf den Herr Vibert nicht wenig stolz ist.

Gérôme wählte diesmal seinen Stoff im Orient. „Santon, à la porte d'une mosquée" titulirt sich das Bild, ein aus Kleinasien mitgebrachter Reiseeindruck. Eine Menge Holz- und Filzschuhe steht da haufenweise vor der Eingangsthür des Bethauses. Der nackte Mann, den Stab in der Hand, den Mund weit geöffnet, mit den Augen vor sich hinstarrend, wartet auf den Ausgang der Gläubigen, von denen man einige durch die Wölbung der Thür auf den Knieen liegend und betend erblickt. Wie bei allen Bildern Gérôme's ist auch bei diesem die geradezu reizende Pünktlichkeit und Gewissenhaftigkeit in der Ausführung der Details das Bemerkenswertheste. Niemand z. B. konnte besser als Gérôme ein Stück Geschichte aus diesem Gemäuer der Moschee sprechen lassen; man gewinnt bei dem ersten Blick den ganzen lokalen Eindruck des Orients, so wie man sich gleich im XVI. und XVII. Jahrhundert bewandert fühlt, wenn man ein Bild Gérôme's aus der Zeit Heinrich's IV. oder Ludwig's XIII. betrachtet. Die Freunde und Bewunderer des geistigen Hauptes der „interessanten Schule" — dieser Name paßt wohl zu der Arbeitsmethode des Herrn Gérôme — sind jedoch mit seiner diesjährigen Leistung nicht zufrieden; sie reden von Verfall — und führen Bilder an, welche das oben ausgestellte weit übertreffen. Es ist wohl richtig, daß der Maler die Periode seiner Meisterwerke hinter sich hat.

Er ist nicht der einzige unter den Lieblingen des Publikums, dem es so geht; so z. B. bricht man den Stab über Cabanel, dessen Glück bis jetzt in den Ateliers geradezu sprichwörtlich geworden und zwar so, daß man

es sogar in Versen feierte. Sein liebliches Weib Seluka liefert Wasser auf die Mühle derjenigen, welche sich gern an der offiziellen Malerei vergreifen, deren Personifikation der erwähnte Herr Cabanel als Commandeur der Ehrenlegion, Großbeeinflusser der Juries und Ausführer amtlicher Bestellungen ist. Die Leidenschaft einer gewissen Schule gegen Cabanel ist zwar groß genug, um von vornherein die gegen ihn gerichteten Angriffe theilweise zu entkräften, aber diesmal gestehen selbst Cabanel's Freunde, daß er sein sprichwörtliches Glück durch eine Portion Fleiß und ein Fünkchen Genius korrigiren müsse.

Eines der merkwürdigsten Genrebilder im heurigen Salon, wenn nicht das merkwürdigste von allen, ist jenes kühne herausfordernde Werk eines noch jungen Maler's **Garnier**, an dem vielleicht die Mutter, welche ihre Tochter in den Salon führt, rasch vorübergehen wird: „Die Strafe der Ehebrüchigen im Mittelalter". Die beiden Verbrecher, zwei junge hübsche Gestalten, der Mann, ein Typus der Kraft, die Frau von zarter Körperbildung, werden nackt durch die Straßen der Stadt getrieben und unbarmherzig von rohen Henkersknechten durchgepeitscht. Glücklicher, sprechender Ausdruck jeder Physiognomie und geschickte Gruppirung der ziemlich zahlreichen Zuschauer sind die größten Vorzüge dieses Bildes. Man besehe sich z. B. die drei Zuschauer links: der Ehemann, ein biederer Bürger im langen Kaftan, weiß nicht genug seinen Beifall über die Züchtigung auszudrücken, er klatscht so eifrig in die Hände und ruft so laut „Bravo" bei jedem Hieb, der auf die Schultern der jungen Leute herabfällt, daß er nicht gewahr wird, wie seine eigene Ehehälfte, die er am Arme führt, verschmitzt nach einem schmucken Burschen schielt und sich verlegen hinter'm Ohr kratzt, als könnte sie das nämliche Schicksal treffen. Die stumpfe Gleichgiltigkeit der Einen, diskretes Mitleid bei Andern, lüsterne Neugierde und die Bosheit der Schuljugend, die den beiden Gepeinigten noch Schneeballen nachwerfen, sind charakteristisch wiedergegeben. Die beiden Hauptfiguren sind lebendig, vielleicht zu lebendig, würde ein Moralist sagen. Die Geberde des Frauenzimmers, wie gesagt, einer recht anmuthigen Sünderin, die sich instinktiv an die Seite ihres Mitschuldigen schmiegt, und das Gesicht zu Dreiviertheilen zu verbergen sucht, ist ein echt weiblicher und ergreifender Protest gegen diese barbarische Züchtigung. Ein Meisterwerk roher Bestialität sind die beiden Henkersknechte; der eine besonders hat die Züge so verzerrt, daß man kaum das Geschlecht aus den Zügen herausliest. Es ist ein reiner Dämon der Peiniger, wie er im Buche steht. Herr Garnier, nebenbei bemerkt, hat seit langer Zeit seine Thätigkeit dem Mittelalter zugewendet und zeichnete sich jedesmal seit 2—3 Jahren durch die humoristische Behandlung von Stoffen aus dem 13. oder 14. Jahrhundert aus; er hat sich in dieser Periode so einstudirt und und eingelebt, daß seine Bilder den Stempel der Zeitfarbe tragen.

Die beiden Porträts des berühmten Mitglieds der „Comédie française", Fräulein Sarah Bernhardt, machen viel von sich reden. Es ist das erste Mal seit langen Jahren, daß eine Dame in denselben Salon zweimal abgebildet erscheint; aber Künstlerinnen, namentlich wenn sie Schooßkinder des Publikums sind, wie Fräulein Sarah, ist Manches gestattet. Das eine Porträt, von Mme. **Abbema** gemalt, ist schwarz und stellt die Künstlerin im städtischen Kostüme dar; das andere von **H. Chardin** zeigt sie uns in der epochemachenden weißen Toilette der Etrangère, auf dem Kanapee halb dahingestreckt, wie in diesem Stücke. Die Auffassung Chardin's ist uns viel geläufiger, eben aus dem Grunde, weil hier die Theaterdame und nicht die Privatperson dargestellt wird, die uns entgeht. Sarah Bernhardt ist durch und durch Künstlerin, ihr unregelmäßiges, nicht gerade schönes, aber sehr interessantes Gesicht läßt sich nur artistisch auffassen und deshalb bleibt Chardin im Rechte.

Ueber den Schreibtisch gebeugt, nachsinnend, wie es einem großen Geist, der sich porträtiren läßt, gebührt, sitzt Herr v. Girardin da mit der klassischen Haarlocke über der Stirn. Einige finden den berühmten Journalisten zu gealtert und berufen sich auf das Märchen von seiner ewigen Jugendfrische. Diese geben sich einer argen Täuschung hin und haben offenbar Herrn v. Girardin niemals im Négligé gesehen, als er seine künstliche Toilette noch nicht beendigt hatte. Ich werde mich stets des geisterhaften Eindruckes erinnern, den der scharfe Streiter einst auf mich machte, als ich ihn so früh — beim Sprung aus dem Bette aufsuchte. Ungefähr so hat ihn **Carolus Duran** gemalt. Ganz recht! Die Porträtmalerei soll nicht schmeicheln, ebensowenig wie die Photographie. Von den übrigen vielen Porträts ist es schwer, dasjenige herauszusuchen, welches eine besondere Auszeichnung verdient. Fast alle sind ex aequo in der technischen Vervollkommnung und im Kolorit. Jedoch sind die Damen bevorzugter als die Herren; da die meisten ausgestellten Porträts Familienstücke sind und mit Ausnahme einiger Berühmtheiten des High life keine Celebritäten aufzuweisen im Stande sind, so haben dieselben für's Ausland kein besonderes Interesse.

Bekanntlich hat man dem Großpriester der Excentricität **H. Manet** die Thür der Ausstellung verschlossen, aber man konnte doch mit einem Schlage nicht seine ganze Schule verbannen. Ein gutes Stück Manet'schen Realismus' steckt in dem Wäschermädchen **Alizot's**. Eine dralle Dirne, voller Eifer für ihre Arbeit, mit hochrothen Wangen und aufgeschlitzten derben Armen. Man findet hier ganz und gar die Façon Manet's, aber ohne jene Excentricität, die bei diesem Maler manchmal

zu weit getrieben wird. Das ist gesunder und praktischer Realismus; keine Lady wird dagegen etwas einwenden, wie streng sie auch sonst sein mag.

Paul d'Abrest.

Die Mediceergräber in Florenz.

Jüngst wurde in der A.-A.-Z. (Nr. 177) der Versuch wiederholt, die Mediceerstatuen umzutaufen und die Identificirung Lorenzo's mit dem „pensoso", Giuliano's mit dem „fiero" abermals als einen von Vasari verschuldeten Irrthum darzustellen. Neue Gründe für diese schon einmal zurückgewiesene Meinung werden nicht angeführt, nur beiläufig die Versicherung abgegeben, daß die Resultate der im vorigen Jahre vorgenommenen Oeffnung der Sarkophage keine überzeugende Kraft besitzen*). Dieselben gaben der Ueberlieferung und Vasari recht. Es war bekannt, daß Lorenzo's (unehelicher) Sohn, Herzog Alessandro, an der Seite seines Vaters beigesetzt worden war. In welchem Sarkophage man zwei Leichname fand, da mußte man Lorenzo's Ruhestätte annehmen. Nun lagen wie der Augenschein bei der Eröffnung der Grabmäler zeigte, in jenem Sarkophage zwei Körper beisammen, welchen Vasari als Lorenzo's Begräbniß bezeichnet. Demnach bliebe es bei den herkömmlichen Benennungen: der nachdenkliche Held, welchem die Morgen- und Abenddämmerung zur Seite ruhen, ist Lorenzo; der jugendliche, kühn aufblickende Jüngling mit dem Tage und der Nacht als begleitenden Figuren dagegen stellt Giuliano de' Medici vor. Man sollte meinen, dieser Thatbestand sei überzeugend genug. Dennoch werden die alten Zweifel wiederholt. Vielleicht griff man bei der Bestattung Alessandro's fehl; man wollte ihn im Grabe des Vaters beisetzen, irrte sich aber und legte den Körper im Sarkophage des Oheims nieder u. dgl. m. Alle Zweifel beseitigt und die vollgiltige Entscheidung bringt eine eigenhändige Erklärung Michelangelo's, welche übrigens schon seit Jahr und Tag bekannt war. Sie bestätigt die Ueberlieferung und läßt Vasari's Bezeichnung als die richtige, an der nicht weiter gedeutet und gemäkelt werden darf, erscheinen. Wir geben Michelangelo's eigenhändige Erklärung, wie dieselbe Ch. Heath Wilson in der Academy Nr. 218. N. S. mitgetheilt hat.

Die casa Buonarroti in Florenz bewahrt unter den 111 Architekturzeichnungen ein Blatt, auf welchem Michelangelo mit Röthel eine Säulenbasis gezeichnet hat. Von seiner Hand sind auch die auf dem Blatte befindlichen Zeilen, welche (in moderner Schreibweise) folgendermaßen lauten: „E il di e la notte parlano e dicono: noi abbiamo col nostro veloce corso condotto alla morte il Duca Giuliano; è ben giusto che egli ne faccia vendetta; e la vendetta è questa che avendo noi morto lui, lui così morto ha tolto la luce a noi e con gli occhi chiusi ha serrato i nostri, che non risplendono più sopra la terra: che avrebbe di noi dunque fatto mentre vivea."

Aus diesen Worten lassen sich gar manche fruchtbare Folgerungen ziehen. Schwerlich hätte Michelangelo den spöttischen Ton angeschlagen, der in der letzten Zeile anklingt, wenn er selbst die allerdings überaus frostige Allegorie erfunden hätte. Wir schließen, daß ihm der Gegenstand der Darstellung, wie es damals häufig vorkam, bestimmt und seiner Phantasie es überlassen wurde, denselben künstlerisch zu formen. Wir möchten sogar den weiteren Schluß wagen, daß ihm der Gegenstand nicht recht behagte, ja zunächst widerstrebte. Manche Eigenthümlichkeiten des Werkes, wie z. B. das Absehen vom Porträtmäßigen, das Beharren bei allgemeinen Typen u. s. w. gewinnen erst auf diese Weise rechtes Licht. Doch das ist für die vorliegende Frage nebensächlich. Die Hauptsache ist, daß Michelangelo selbst den Giuliano mit den Gestalten der Nacht und des Tages zusammenbringt, daß also der Sarkophag, auf welchem der Tag und die Nacht und zwischen ihnen ein jugendlicher Held dargestellt sind, dem Giuliano de' Medici angehört. So hat es bereits Vasari geschildert, so die Tradition ununterbrochen festgehalten. Jetzt haben wir auch die urkundliche Bestätigung dafür. Es bleibt also bei dem alten Giuliano und dem alten Lorenzo.

*) S. Kunstchronik, X, S. 433.

Ida Gräfin Hahn-Hahn als Kunstkritiker.

Was mag wohl die bekannte Schriftstellerin bewogen haben, sich auf den schlüpfrigen Boden der Kunstkritik zu wagen? Sie veröffentlicht unter dem Titel: „Die Kunst in der Muttergotteskapelle des Domes zu Mainz"*) ein Schriftchen, welches nur 10 Pfennige kostet, offenbar, um möglichst weit sich zu verbreiten; sie hat in lokalen Kreisen tüchtig Staub aufgewirbelt, so daß selbst Bischof Emanuel von Ketteler sich über diese That seiner schwärmerischen Verehrerin geärgert haben soll.

Welch' eine Kühnheit ist es aber auch, daß die fromme Dame dem ganzen Mainzer Domkapitel den Vorwurf in's Gesicht schleudert, es habe einen neuen Altar errichten lassen, welcher, ganz abgesehen von seiner künstlerischen Ausstattung, die in den Augen der edlen Gräfin ein Horror ist, in seiner Einrichtung und seinen Dimensionen vollständig dem kirchlichen Ritus widerspräche! Gegen wen eigentlich ist denn die Schrift gerichtet? Der Architekt der Kapelle und des Altars,

*) Mainz, Verlag von Franz Kirchheim. S.

Herr Cuypers, kann doch unmöglich das ganze Domkapitel sammt dem Bischof bewogen haben, alle kirchlichen Vorschriften zu vergessen! Also gegen wen schleudert die Frau Gräfin ihre Waffe, wenn nicht gegen Bischof Ketteler selbst, der die Kapelle und den Altar einweihte?

Aus der Schrift erfährt man, und es muß sich eigenthümlich genug ausgenommen haben, daß die fromme Dame mit dem Zollstock in der Hand alle Altäre im Dom zu Mainz gemessen hat, um zu konstatiren, daß die Mensa dieses Altares um mindestens vier Centimeter Tiefe hinter den älteren Altären zurücksteht. Neben dem interessanten Faktum, daß die Gräfin dem Mainzer Domkapitel den Fehdehandschuh hinwirft, heben wir einen groben Schnitzer hervor, der ihr passirt ist; sie will nämlich auf Grund eigener Anschauung des Orients, Griechenlands und Aegyptens nachweisen, niemals hätte die Kunst aller Zeiten und Völker den Fehler begangen, Architekturen und Skulpturen zu bemalen, und sie führt als Beleg hierfür die Marmortempel Griechenlands an. In einem Punkte muß man der Verfasserin Recht geben, daß es wie hier, so im Allgemeinen unserer Ausschmückung der Kirchen an Sinnigkeit und Feinheit fehlt; gewiß kann man Kirchen harmonisch ausmalen, aber wie selten sieht man eine moderne polychrome Ausstattung, welche man den einfachen Farbentönen des Baumaterials vorziehen möchte.

Eine wirklich hübsche Stelle möchte ich aus dem etwas kunterbunten Schriftchen hervorheben, die Charakteristik der Engel in der bildenden Kunst: „Van Eyck stellte sie dar als ehrbare, treuherzige Gesellen, die gewissenhaft dem lieben Gott dienen; Fiesole's Engel sind der schönste Ausdruck seligen Friedens. Raffael's Engel haben einen eigenthümlichen, tiefsinnigen Blick, als ob sie göttliche Geheimnisse schauten. Correggio's Engel sind jubelnde Kinder, welche sich vor unbändiger Fröhlichkeit gar nicht zu lassen wissen und Schwenkungen ihrer kleinen Arme und Beine machen, die häufig eines Zügels bedürfen könnten. Michelangelo's schöner Marmorengel am wundervollen Grabmal des heiligen Dominicus zu Bologna ist ein kleiner, vornehmer Page aus dem himmlischen Hofgesinde, der mit ernster Würde seine Fackel trägt."

Komisch dagegen nimmt es sich aus, wie die edle Ida aus der Schule schwatzt, komisch wirkt auch, wie so manches in der Schrift, der pathetische Schluß: „Andacht ist eine Gnade, die der liebe Gott zuweilen denen giebt, die ihn lieb haben." „Man kann heute sehr andächtig und morgen sehr zerstreut beten. Ja es kann dieser Wechsel in einer und derselben Stunde eintreten."

Mehr als hier für 10 Pfennige geboten wird, kann man nicht verlangen, Interessantes, Verkehrtes, Hübsches, Wahres, Pikantes und Ernstes in buntestem Wechsel. U. O.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Köln. Am 1. Juli wurde die hiesige kunsthistorische Ausstellung im Beisein des Ober-Präsidenten eröffnet. Der Vorsitzende des geschäftsführenden Ausschusses, Herr Beigeordneter Thewalt, hielt eine längere Rede über Zweck und Ursprung des Unternehmens, welcher Herr v. Bardeleben einige beglückwünschende Worte hinzufügte. Die Ausstellung ist bekanntlich von dem Verein hiesiger Alterthumsfreunde in Verbindung mit einigen kunstfreundlichen Männern unserer Stadt ausgegangen und umfaßt meist Werke der Kunst und des Kunsthandwerks aus früheren Jahrhunderten, einschließlich des achtzehnten. Besonders reichlich sind naturgemäß der Mittel- und Niederrhein vertreten, aber auch Westfalen und die Niederlande haben schätzenswerthe Beiträge geliefert. Zwei größere Säle und zwei Zimmer im oberen Stockwerk des Civil-Casinos sind vollständig mit Kunstgegenständen aller Art gefüllt, Gemälde, Gobelins, Waffen, Glas und Töpferarbeiten, Holzschnitzereien, Arbeiten in getriebenem Silber und unzähliges Andere mehr entrollt ein im höchsten Grade anziehendes Bild von dem gesammten reichen Kunstleben unserer engeren Heimat im Mittelalter. Unter Anderem ist der berühmte Kunstschatz des Domes vertreten, wie sich denn überhaupt 17 hiesige Pfarreien an dem patriotischen Unternehmen betheiligt haben, ferner die kostbaren Alterthümer der Münsterkirche zu Essen, tausendjährige Meßgewänder aus Xanten, der berühmte Helm des Fursten von Wied, der Waldalgesheimer Fund, aus römischer Zeit herrührend, und sonstige Alterthümer und Kunstgegenstände, die zum Theil schon längst in weitesten Kreisen bekannt sind, jedoch erst in dieser reichen Zusammenstellung mit vor-, gleich- und nachzeitigen Gegenständen ähnlicher Art ihre volle künstlerische Würdigung finden konnen. Aber nicht nur Städte und Kirchen, sondern auch Private haben eine zum Theil sehr rege Theilnahme entfaltet. Ein hiesiger Kunstfreund hat nicht gezaudert, seine ganze reiche Sammlung der werthvollsten und seltsamsten Glas- und Porzellanwaaren den möglichen Gefahren einer mehrmaligen Verpackung auszusetzen; einem Privatmanne gehört ebenfalls die chronologisch geordnete Sammlung kostbarer Gewebe, mit persischen Stoffen des 6. Jahrhunderts aus der Sassanidenzeit beginnend, welche für diesen Zweig der Kunstindustrie von einer überaus anregenden Wirkung sein muß. Die Gemälde, mehr durch ihren innern Werth als durch ihre Zahl hervortretend, gehören zum größten Theil der kölnischen und der niederländischen Malerschule an. Obwohl noch Manches fehlt und besonders manche aus Amsterdam eingetroffene Sammlung noch der Auspackung harrt, so ist die Ausstellung doch schon im höchsten Grade sehenswerth. Im Einzelnen freilich wird man sie besser zu beurtheilen vermögen, wenn erst der bisher noch nicht vollendete Katalog erschienen sein wird. Die Dauer der Ausstellung hat man einstweilen von jetzt ab auf zwei Monate festgesetzt; doch ist es möglich, daß dieser Zeitdauer, im Falle das Publikum eine rege Betheiligung zeigen sollte, noch ein weiterer Monat hinzugefügt wird. (Köln. Ztg.)

R. **Münchener Kunstverein.** Seit den fünfziger Jahren hat sich bei uns die Anschauung eingebürgert, jedweder ernstere Vorgang aus älterer Zeit könne als solcher den Stoff eines historischen Bildes abgeben. In Folge dieser Begriffsverwirrung, die Historienmalerei und historisches Genre für eines und dasselbe nimmt, ist die Zahl unserer Historienmaler um ein Namhaftes gestiegen, ohne daß der historischen Kunst daraus irgend Nutzen erwachsen wäre, ganz davon zu schweigen, daß es bisweilen Künstlern begegnet, einen wirklich historischen Stoff durch die Art ihrer Auffassung und Darstellung zum bloßen Genrebild herabziehen. Aber weil wirkliche Historienbilder hier wenigstens zu den größten Seltenheiten gehören, ward Ludwig Hofmann's aus Zeitz groß gedachtes Bild: „Francesca da Rimini und Paolo Malatesta", mit aufrichtigem Wohlwollen aufgenommen. Allerdings ist der Maler von Dante's Erzählung so wesentlich abgewichen, daß schließlich nur die beiden Liebenden übrig blieben. Gleichwohl möchte ich nicht mit ihm rechten. Der Künstler, der Dante's Darstellung folgen will, muß etwas von einem Bonaventura Genelli in sich haben, wird aber dann bei dem großen Publikum ebenso wenig Beifall finden wie dieser. Ludw. Hofmann ist eine reich

angelegte Natur und hat sich den herben Stoff in seiner Weise mit Glück zurechtgelegt. Ohne Zweifel danken es ihm Viele, daß er das Gräßliche der Scene gemildert hat. Zudem bilden eine feine, sorgfältige Zeichnung und schöne Linienführung wie anerkennenswerther Sinn für schöne und anmuthige Formen Verdienste, denen wir nicht allzu oft begegnen. Auch die Farbe harmonirt mit der Auffassung des Gegenstandes. Jul. Kronberg imitirt in seinem Bacchanten-Fries auf Goldgrund Makart allzu handgreiflich. Fehlt es ihm auch nicht an Phantasie, so doch jedenfalls an Grazie: die ganze Gesellschaft sieht aus wie ein in's Klassische übersetzter Brouwer. Geradezu abgeschmackt muß man es nennen, daß Kronberg sich nicht mit weißen Faunen begnügte, sondern auch einen Negerfaun erfinden zu sollen glaubte. Wenn sein Vorbild es mit der Zeichnung bisweilen bedenklich leicht nimmt, ist das eine Schwäche, die man vielleicht dem bedeutenden Meister nachsieht, dem Nachahmer nie. Fritz Aug. Kaulbach und Professor Alex. Wagner brachten Kostümporträts, Erinnerungen an das herrliche Künstlerkostümfest des heurigen Karnevals. Während das Bild des Ersteren mit seiner feinen Formgebung, seiner reichen Modellirung, seiner unübertrefflichen Zeichnung, mit der köstlichen Frische, dem süßen Schmelz der Farben und der trefflich geordneten Gewandung verräth, wie sehr sich der Künstler das Studium der alten deutschen Meister hat angelegen sein lassen, finden wir von alledem in drei Bildnissen Wagner's das schroffste Gegentheil, namentlich bei einem Lehrer an der ersten Kunstanstalt des Königreichs doppelt verletzende grobe Zeichnungsverstöße, wie sie keinem Schüler nachgesehen werden dürfen. Noch weniger glücklich war sein Kollege an der Akademie, Ferd. Barth, mit seinem Tasso, der wahrscheinlich auch als „Historisches Bild" gelten soll, denn es war ihm, da er eine Gruppe brachte, Gelegenheit gegeben, zu zeigen, daß auch das Komponiren zu seinen schwachen Seiten gehört. Wie es möglich ist, daß sich ein Künstler einen Tasso und eine Leonore so vorstellt, wie wir sie auf Barth's Bilde sahen, bleibt gerade unverständlich. Ein ganz hübsches historisches Genrebild brachte Herm. Schneider in seinem „Van Dyck, die Kinder Karl's I. malend", wenn die Komposition auch etwas fester geschlossen sein könnte und der Meister selbst nicht gerade an das Theater zu erinnern brauchte. Cornicelius hat seiner hübschen „Novize" die aufrichtige Theilnahme nicht blos der Männer, sondern auch der Frauen zu erwerben gewußt. Uebrigens macht das Bild den Eindruck, als sei es ein aus einer größeren Komposition herausgeschnittenes Stück. Boßhardt's „Politik im Kloster" gefällt vielleicht Manchem weniger, weil es überhaupt an die leidige Politik erinnert. Brandt brachte einen virtuos gemalten „Uhlan im Dorfe" und Jan Chelminski, der eine staunenswerthe Fruchtbarkeit entwickelt, gleich drei und noch dazu recht brave Soldatenbilder: Vorposten, Ordonnanz und Dragoner und Bellinghusar, in welchen er das Knitterige, das seiner jüngst ausgestellten „Parforce-Jagd" so weh that, glücklich vermied. — Das Thiergenre war durch ein größeres Bild von Heinr. Lang vertreten: „Das Einfangen von Weidepferden", das dem Künstler, einem der besten in diesem Fache, alle Ehre macht. Daran reihte sich ein köstlicher „Widderzweikampf" von Lebling, einem Schüler Piloty's, der viel verspricht. — Von den bedeutenderen Landschaftern hatte Langko einen prächtigen Eichenwald, Staebli eine brillant gemalte „Partie an der Limmat", Herm. Baisch einen poesievollen „Frühlingsmorgen", C. Ebert einen gewaltig packenden „Sturm im Walde", Horst Hacker ein sehr plastisch wirkendes Bild und Correggio einen sehr verdienstlichen „Jakobs-See bei Polling" eingesendet. — Baade hängt mit treuer Liebe an seiner nordischen Heimat und zeigte diesmal die nächtliche Fahrt eines Dampfers in den Scheeren Norwegens mit jener ergreifenden Wirkung, welche jeder wahren Poesie zu Gebote steht. Von mehr als gewöhnlichem Interesse war eine Anzahl Skizzen und Studien des trefflichen Fritz Bamberger und (in Aquarell) eine Reihe italienischer Skizzen von A. Behles, welche namentlich große Sicherheit in der Perspektive verrathen. Durch stilvolle und doch freie Haltung thaten sich hervor vier mit der Feder gezeichnete Entwürfe, zur Ausführung in Sgraffito bestimmt und die vier Jahreszeiten darstellend. — Von Ungerer war eine recht fleißig durchgebildete und sauber in weißem Marmor gemeißelte Kindergruppe ausgestellt. Auch Heinr. Ruf hat sich wieder einmal eingefunden und einen recht frischen „Trompeter von Säckingen" und zwei Relief-Medaillons: „Nacht" und „Morgen" gebracht, edel an Form und voll feiner Empfindung.

Vermischte Nachrichten.

Bautzener Silberfund. Auf dem Flur des zweiten Stockes des Bautzener Rathhauses stand seit Menschengedenken ein alter hölzerner Kasten, welchen man immer nur mit eitel Papier gefüllt geschätzt hatte. Als der Rath beschlossen, den Kasten anders zu verwenden, fand man, daß das Papier nur als Decke gedient hatte, und es fanden sich folgende Gegenstände, über deren seiner Zeit stattgefundene Deponirung auf dem Rathhause bis jetzt Nichts in Erfahrung gebracht werden konnte: 1) Ein Pokal, Silber vergoldet, in Form einer Ananas, aus welcher sich künstlich in Silber getriebene Blüthen und Blätter entwickeln, 33 Cm. hoch, mit der Jahreszahl 1672. 2) Ein Becher mit Deckel, Silber vergoldet, in Form eines sich nach oben erweiternden Cylinders, getragen von kugelförmigen Füßen. Der einfache Deckel ist gleichfalls mit einer Kugel geschmückt; 19 Cm. hoch, mit der Jahreszahl 1684. 3) Trinkschale mit Deckel, Silber, Innenfläche vergoldet, in Form einer einfachen Vase, der Deckel geschmückt mit dem ziemlich derb gearbeiteten Wappen der Sechsstadt Bautzen; 30 Cm. hoch, mit der Jahreszahl 1734. 4) Sieben Stück Eßlöffel von feinem Silber, Stiele und Anfänge der Kelle reich mit plastischem Schmuck der Spät-Renaissance geziert. 5) Ein goldener Fingerring und einige Petschafte und Stempel, von welchen das Nähere noch zu bestimmen ist; auch die Frage, aus welchen Werkstätten die Gegenstände hervorgegangen, bleibt noch zu erörtern. Sämmtliche Gegenstände sind vom Rathe dem städtischen Museum übergeben worden. (Dresd. Anz.)

R. **Das Münchener Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet** hat kürzlich eine namhafte Anzahl von Aquarellstudien des k. Hofmalers Leopold Rottmann erworben. Sie haben ausschließlich Partien aus dem bayerischen Oberlande zum Gegenstande, meist Lieblingspunkte und Jagdstände des Königs Maximilian II., und dienten dem wackeren Künstler zur Benutzung, als er für den König eine Reihe von Albumbildern in Aquarell auszuführen hatte: eine Technik, in welcher er es bekanntlich zu seltener Meisterschaft brachte.

R. **An der Münchener Kunstakademie** sind gegenwärtig 330 Schüler eingeschrieben, von denen 150 Bayern und 180 Nichtbayern sind. Unter letzteren befinden sich 33 Preußen, 12 Württemberger und Badenser, 38 Angehörige von Oesterreich-Ungarn, 19 Amerikaner, 10 Russen, 10 Schweizer, 7 Schweden und Norweger, 4 Serben, 2 Engländer, 1 Rumäne, 1 Italiener, 1 Belgier und 1 Australier.

S. **Schwerin.** Am Eingange der vorderen Schloßbrücke hieselbst sind kürzlich zwei kolossale Gruppen von „Obotritenkriegern, welche ihre Rosse zum Kampfe rüsten", aufgestellt. Modellirt sind dieselben vom Bildhauer Genschow in Berlin. Während der Modellirung der ersten Gruppe erkrankte Genschow so schwer, daß er die Ausführung der zweiten Gruppe dem Bildhauer Manthe daselbst übertragen mußte. Der nach den Modellen wohlgelungene Guß ist in der Czarnikow'schen Gießerei in Berlin ausgeführt worden. Größere Werke der Plastik sind in Zinkguß bisher nicht geliefert worden. Die Gruppen sind nämlich 12 Fuß hoch. Die erste stellt ein wild sich aufbäumendes Pferd dar, das von dem mit einem Bärenfell bekleideten Obotriten mit energischem Griff in den Zügel gebändigt wird. Die zweite Gruppe stellt ein sich zum Hochsprunge aufschwingendes Pferd dar, das ebenfalls von einem markigen Obotriten in seinem Vorhaben gehemmt wird. — Die beiden Rosse und ihre Bändiger sind recht lebendig und wahr dargestellt. Das in bräunlichem Ton gehaltene Kolorit des Gusses läßt die Schönheit der Modellirung vortheilhaft zur Geltung kommen. Die Grundidee, die siegende Kraft des Menschen über das Thier, ist so glücklich zum Ausdruck gelangt, daß man die Gruppen als vollendete Meisterwerke betrachten kann. Die monumentale Wirkung ist eine harmonisch abgeschlossene und verleiht der Brücke des herrlichen Residenzschlosses einen neuen Schmuck.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Döring, Dr. A., Die Kunstlehre des Aristoteles. Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie. (VIII u. 341 S.) 8⁰. Jena, Dufft. 6 M.

Ephrussi, Ch., Notes biographiques sur Jacobo de Barbarj, dit le maître au caducée, peintre-graveur vénitien de la fin du XVe siècle. Avec sept gravures tirées hors texte. (32 S.) 4⁰. Paris, imp. Jouaust. 8 M.

Le Sergeant de Monnecove, F., Les artistes artésiens et flamands au Salon de 1875. (48 S.) 8⁰. Paris, Champion. 1 M. 60.

Zeitschriften.

The Academy. No. 217. 218.
Three hundred french portraits, representing personages of the court of Francis I., Henry II., and Francis II. by Clouet, autolithographed from the originals at Castle Howard, Yorkshire, by Lord Ronald Gower, 2 vols., von E. F. S. Pattison. — Théophile Silvestre, von Ph. Burty. — The national gallery. — Art sales. — Lapidarium septentrionale: or, a description of the monuments of roman rule in the north of England. Published by the society of antiquaries of Newcastle-upon-Tyne. Von J. Raine. — The casa Buonarroti in Florence.

Gazette des beaux-arts. Lief. 229.
Le salon de 1876 (2e article) von Ch. Yriarte. (Mit Abbild. — L'architecture ionique en Jonie: le temple d'Apollon Didyméen, von O. Rayet. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective d'Orléans et de Reims, von A. Darcel. (Mit Abbild.)

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Heft 2.
Römisches Militairbad in Deutsch-Altenburg, von A. Hansen. (Mit Abbild.) — Zwei vormittelalterliche Elfenbeinbüchsen im k. k. Münz- und Antiken-Cabinete, von E. v. Sacken. (Mit Abbild.) — Neue Römerfunde bei S. Agatha im Traunthale Oberösterreichs, von E. v. Sacken. (Mit Abbild.) — Die Kirche zu Sallapulka, von K. Rosner. (Mit Abbild.) — Das Steinrelief im S. G. Mariazeller-Hofe zu Wien, von K. Lind. (Mit Abbild.) — Beitrag zur Kunde älterer Wandmalereien in Tyrol, von K. Lind. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 79. 80.
Concours Michel-Ange: Grand prix de Florence, von P. Leroi. — Art dramatique: Blanche Pierson. (Mit Abbild.) — Exposition d'oeuvres d'art exécutées en noir et en blanc, von L. Decamps. — Ecole nationale des beaux-arts, exposition des envois de Rome, von A. Buisseret.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 6.
Venetianische Humpen im germanischen Museum, von A. v. Eye. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 27. 28.
Die Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München. — Industrie-Ausstellung in Meissen. — Permanente Ausstellung des Gewerbemuseums in Kassel.

Christliches Kunstblatt. No. 7.
Die neue Kirche in Nagold (Mit Abbild.) — Generalversammlung des berliner Vereins für religiöse Kunst. — Albrecht Dürer.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 130.
Die Münchener Jubel-Ausstellung 1876. — Teirich's Bronzen aus der Zeit der italienischen Renaissance. — Das Budget Grossbritanniens für Museen. — Organisation der Unterrichts-Anstalt des deutschen Gewerbe-Museums zu Berlin.

Journal des beaux-arts. No. 12.
A propos de Baroques, von A. Schoy. — Publications nouvelles de la maison Firmin Didot. — Salon de Paris, peintres belges, von H. Jouin. — Correspondence de Paris. — Les expositions de l'Allemagne. — Collection van Romondt à Utrecht.

Art-Journal. Juli.
Museums and schools of industrial art in the United States of America, von G. Wallis. — Danish marine art. — Art notes from the provinces. — Exhibition of the society of painters in water-colours. — Exhibition of the institute of painters in water-colours. — The Deschamps Gallerie, Bond Street. — The international exhibition, Conduit Street. — Art union of London. — Importations from Japan. — The royal academy exhibition.

Korrespondenz der Redaktion.

Abonnent in Liegnitz: Besten Dank; doch können wir von anonymen Zusendungen grundsätzlich keinen Gebrauch machen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

28. Juli

Nr. 42.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Von der deutschen Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München.

Obschon die Ausstellung bereits vor einem Monate eröffnet worden, ist die Zusammenstellung statistischen Materials darüber doch heute noch aus mehreren Gründen mit großen Schwierigkeiten verbunden.

Zunächst wurde der officielle Katalog erst vor wenigen Tagen ausgegeben. Gestatten Sie mir vorerst ein paar Worte über diesen selbst. Wer die Hindernisse kennt, die der Ausarbeitung eines solchen, angesichts der regelmäßig noch lange nach der Ausstellungs-Eröffnung vorkommenden Umstellungen, erwachsen, wird schwerlich denen beipflichten, die über verspätetes Erscheinen desselben klagen. Gleichwohl durfte das Publikum nach so langer Frist einen Anspruch darauf erheben, daß das Buch dann auch ein richtiges Bild der Ausstellung gebe. Leider ist das aber bezüglich des officiellen Kataloges unserer Ausstellung nicht der Fall. Nach seinem Titel: „Katalog der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunst-Schulen im Glaspalast zu München. I. 1876" erwartet der Käufer nothwendig die Anführung aller in die Ausstellung aufgenommenen Werke. Er sieht sich aber in dieser vollkommen berechtigten Erwartung alsbald auf's Unangenehmste getäuscht, denn er findet auf der ersten Seite des Buches die Notiz: „Um die Ausgabe des Kataloges nicht länger zu verzögern, wird vorderhand der die Werke neuerer Kunst behandelnde Theil allein ausgegeben." Ueber die ganze Abtheilung der alten Kunstwerke enthält der jetzt ausgegebene Theil des Kataloges auch nicht ein Wort. Somit hält das Buch nur die Hälfte des auf seinem Titelblatte gegebenen Versprechens, was kaum zu rechtfertigen, da ein paar Worte auf dem Titelblatte vollständig genügt hätten, den Sachverhalt klar zu stellen und Irrthümer fern zu halten.

Ebenfalls nur in Parenthese erfährt man, daß „etwaige Ausnahmen in der Reihenfolge von Umstellungen herrühren, welche nach Anfertigung des Kataloges stattgefunden." Das ist die zweite Ueberraschung und man kann sie nicht wohl eine freudige nennen.

Ließ das Erscheinen des officiellen Kataloges einmal vier Wochen auf sich warten, so durfte man auch mit Fug und Recht eine dem wirklichen Sachverhalte entsprechende Arbeit verlangen. Als eine solche aber erscheint der Katalog keineswegs, der über den anerkannt wichtigsten und interessantesten Theil der Ausstellung gar nichts enthält und über den anderen wenigstens theilweise unrichtige Notizen. Hat man mit dem in Drucklegen des Kataloges nicht bis zum Schlusse der Ausstellung warten wollen, so hätte man ihn ebenso gut vor vierzehn Tagen ausgeben können. Damals scheint auch das Vorwort bereits gedruckt worden zu sein; wenigstens heißt es in diesem: der Katalog beginne in der Festhalle, gehe dann zur Abtheilung der älteren Kunstwerke über und wende sich hierauf zu den Werken neuerer Kunst u. s. w.

Was die Herstellung desjenigen Theiles des Kataloges, der von den älteren Kunstwerken handelt, so ungebührlich verzögern kann, ist für den doppelt schwer begreiflich, der da weiß, daß die Anmeldungen in der Hauptsache schon vor mehr als vier Monaten vorlagen und so die Ausführung vieler Vorarbeiten ermöglichten.

Das aber um so mehr, als es sich in den meisten Fällen um Gegenstände handelte, die dem Kunsthistoriker wohlbekannt sind und von denen ein großer Theil Münchener Sammlungen und Kirchen angehört, während von anderen Abbildungen vorhanden sind, welche bei der Arbeit benutzt werden konnten.

Die Brauchbarkeit eines Kataloges wird, namentlich wo es sich um eine so große Zahl von Gegenständen handelt, durch die Beigabe eines erschöpfenden Namensverzeichnisses aller betheiligten Künstler nicht etwa blos erhöht, sondern geradezu bedingt. Ein solches Verzeichniß mit Hinweis auf alle ausgestellten Arbeiten eines jeden Künstlers vermissen wir aber im offiziellen Kataloge, und dieser Mangel ist es auch, der uns die Aufgabe eines statistischen Nachweises der Betheiligung der einzelnen Länder an der Ausstellung außerordentlich erschwert.

Nach meiner auf Grund des Katalogbruchstückes hergestellten Uebersicht hätten sich an der Ausstellung 242 bayerische, 123 preußische, 13 österreichische, 26 weimarische, 22 württembergische, 13 sächsische, 12 badensische, 6 schweizerische, 2 hessische und 5 Maler aus Norddeutschland außerhalb Preußens betheiligt, was im Ganzen eine Theilnahme von 494 Malern ergäbe.

Die Theilnahme der plastischen Künstler vertheilt sich in nachstehender Weise: auf Bayern 44, auf Preußen 33, auf Oesterreich 25, auf Württemberg 14, auf Sachsen 11, auf Norddeutschland außerhalb der preußischen Staaten, auf Hessen und das Elsaß je 1.

Die Gesammtzahl der Architekten, welche die Ausstellung beschickten, erreicht die Ziffer 101; davon hat Preußen mit 33 die größte Anzahl gestellt. Ihm am nächsten steht Bayern mit 28; dann kommen Württemberg mit 13, Oesterreich mit 8, die sächsischen Länder mit 7, die außerpreußischen Theile Norddeutschlands mit 5, Baden mit 3, Elsaß mit 2, Hessen und die Schweiz mit je 1 Theilnehmer.

In Bezug auf die vervielfältigenden Künste steht, was die Zahl der Aussteller anlangt, Sachsen obenan: es zählt deren 40; ihm folgt Bayern mit 32, Preußen mit 28, Oesterreich mit 23, Württemberg mit 14 Ausstellern und die Schweiz mit 1, im Ganzen 130.

Glasmaler haben sich 15 betheiligt, davon 8 aus Bayern, 4 aus Oesterreich, 2 aus Württemberg und 1 aus Sachsen.

Von den 66 Photographen gehören 20 Oesterreich, 11 Preußen, 10 Bayern, 7 Württemberg, 5 Sachsen, 3 der Schweiz, 2 Norddeutschland außerhalb Preußens und 1 Hessen an.

Es haben sich 106 Schulen an der Ausstellung betheiligt, davon treffen auf Württemberg 59, auf Oesterreich 24, auf Bayern 14, auf Sachsen 4, auf Preußen 4, auf Baden 1. Außerdem haben auf das Kunstgewerbe Bezügliches 18 Bayern, 6 Preußen und 3 Württemberger eingesendet, desgleichen 1 Badenser.

C. A. R.

Die Ausstellung der Royal Academy in London.

Diese 108. Ausstellung enthält 1522 theils aus Oelgemälden und Aquarellen, theils aus architektonischen Entwürfen und Skulpturen bestehende Werke. Die Gesammtsumme steht unter dem Durchschnitt früherer Jahre, obschon die eingegangenen Beiträge die bis dahin unerreichte Ziffer von 5025 Stücken aufwiesen. Der Präsident, Sir Francis Grant, konstatirte dieses Factum, indem er zugleich im Hinblick auf die betheiligten Künstler und Kunstfreunde sein Bedauern darüber ausdrückte, daß die vorhandenen Galerien nicht geräumig genug seien, um mehr als ungefähr ein Drittel der erhaltenen Zusendungen in angemessener Weise placiren zu können. Die Ausstellung wird alljährlich mit einem Festessen eröffnet, welchem der Premier-Minister, der Lord Mayor und sonstige in Kunst, Literatur und Wissenschaft das Führeramt bekleidende Persönlichkeiten beiwohnen. Beherzigenswerthe Reden pflegen bei dieser Gelegenheit das Festmahl noch besonders zu würzen. Das 3000 £ St. jährlich aufbringende Vermächtniß Sir Francis Chantrey's wird für den Ankauf von Kunstwerken ersten Ranges auf dem Gebiete der Malerei und Skulptur verwendet. Anfangs hatte die Verwaltung dieser Stiftung gehofft, einige Bilder der Royal Academy-Ausstellung erwerben zu können, jedoch zu ihrem Leidwesen erfahren müssen, daß die Händler ihr zuvorgekommen und jedes für den Ankauf geeignete Bild sich bereits gesichert hatten. Wie anderer Orten, so wird es auch bei hiesigen Künstlern mehr und mehr Brauch, nicht an Privatsammlungen, sondern an Kunsthändler zu verkaufen, welche letztere ihnen Geld auf ihre Arbeiten vorzustrecken pflegen, während diese noch in der Ausführung begriffen sind, eine Maßregel, die für den in dem theuren London lebenden Künstler sich als besonders zweckentsprechend empfiehlt. Bei dem Festmahle sprach Sir James Paget, der ausgezeichnete Chirurg, über den Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst. „Männer der Wissenschaft" und „Männer der Kunst", führte er aus, betreiben das Studium der Natur aus ganz verschiedenen Gesichtspunkten, beide sind aber Zeugen für ein und dieselbe Wahrheit, denn zweifellos sei das Grundgesetz der Schönheit, das der Künstler suche, und das Grundgesetz der Ordnung, dem der Gelehrte nachforsche, identisch mit der Offenbarung jenes göttlichen Gesetzes, das alle Dinge in gegenseitigem Gleichgewicht erhalte. Der Premier-Minister Disraeli forderte vor Allem für die

englischen Schulen „Originalität: denn wo sich Ursprünglichkeit zeigt, ist sicher auch Unsterblichkeit, der Saft steigt fortwährend, der Geist ist stets gegenwärtig." Der Präsident Sir F. Grant machte die Anzeige, daß die übliche Ausstellung von Gemälden alter Meister nächsten Winter stattfinden werde, ungeachtet der zunehmenden Schwierigkeit, solche Werke leihweise zu erhalten.

Bei den Gemälden läßt sich die gewöhnliche Eintheilung nach Gegenstand und Stil festhalten. Im Bereich der hohen Kunst fordert die lebensgroße Gestalt der Phryne von Armitage zur Vergleichung mit dem griechischen Künstler heraus. Von Apelles' berühmtem Bilde „Venus Anadyomene" heißt es, daß er die Phryne als Modell benutzt habe, und Praxiteles soll die knidische Venus nach demselben Original gebildet haben. Armitage nun hat sich unzweifelhaft dieser antiken Präcedenz-Fälle erinnert. Phryne steht am Seeufer, zu ihren Füßen liegen die Gewänder, sie scheint soeben von einer Erfrischung in den blauen Wellen aufgetaucht zu sein. Der Stil erhebt sich über das alltägliche Maß; das Bild zeigt Spuren vom Einfluß der Pariser Schule und ist der Malweise Ingres' in „La source" u. a. Werken zu vergleichen. Von geringer Bedeutung ist ein nacktes Mädchen „Nach dem Tanze" von Alma Tadema.

Von Poynter, dem Direktor der königl. Kunstschule in Kensington sehen wir „Atalanta's Wettlauf", eine große nach antiken Bildwerken und Renaissancemalereien fleißig und sorgfältig ausgeführte Komposition. Der Künstler hat seinen Gegenstand in drei Partien geordnet; links befindet sich eine Gruppe eifriger Zuschauer, die beste Figur daraus ist Michelangelo's Decke in der Sistina entnommen. Die Mitte wird von einer der edelsten Gestalten, die je aus einer englischen Akademie hervorgegangen, von Meilanion, dem begünstigten Liebhaber Atalanta's, eingenommen; in rascher lebensvoller Bewegung sehen wir ihn im Begriff, als seinen Preis im Wettlauf Atalanta zu gewinnen. Diese ungemein plastische Gestalt ist augenscheinlich den Athleten und Discuswerfern antiker Darstellungen nachgebildet. Atalanta ist mehr im modern malerischen Sinn gehalten.

Die romantische Classicität wird durch die höchst merkwürdige Darstellung der Daphnephorie von Leighton vertreten. Dieser jedes neunte Jahr zu Ehren Apollo's gehaltene Triumphzug hat seinen Namen von den bei diesem Feste getragenen Lorberzweigen. Die Komposition — überhaupt die größte, welche seit Langem in England geschaffen worden — läßt sich in vier oder mehrere Theile zerlegen. Geführt wird der Zug von einem nach dem edelsten griechischen Typus gemodelten Priester, darauf folgen die Knaben, als Trophäe eine goldene Rüstung tragend, hinter ihnen ein anmuthiger Chor thebaischer lorberbekränzter und Lorberzweige haltender Mädchen, die eine Hymne singen, den Zug schließen Knaben, die Votivdreifüße mit sich führen. Die von der Schwerfälligkeit römischer Triumphzüge so auffallend abstechende freudige Erregung in der geschilderten Scene ist eine Eigenart des griechischen Volkes und seiner Kunst; die Schönheit zeigt sich ruhig und heiter, von keiner Wolke getrübt, von keiner heftigen Aktion beeinträchtigt. Die Figuren passen vollständig zu der Ansicht der Alten, daß in gemessener würdevoller Bewegung Seelengröße sich kundgebe. Leighton, der vor 20 Jahren seinen Ruhm durch die „Procession of Cimabue" begründet hat, erfreut sich des Vortheils einer ausländischen Kunstbildung. Er war in Frankfurt Steinle's Schüler und hat später in Rom und Paris seine Studien vollendet. Seine vielen Vorzüge stempeln ihn zu dem geeignetsten Kandidaten für den Präsidentenstuhl der Akademie, falls dieser erledigt werden sollte.

Eigentlich historische Werke finden sich nur wenige und unbedeutende; englische Künstler pflegen selten über das historische Genre hinauszugehen. Auch bemerkt man weniger als sonst Illustrationen zu Shakespeare's Werken, doch ist unter diesen eine berühmte Komposition: „König Lear, Cordelia enterbend", von Herbert nicht unerwähnt zu lassen. Es ist eine Reproduktion des vor ungefähr 25 Jahren im Parlamentsgebäude ausgeführten Frescobildes, welches dem freilich erfolglosen Bemühen des Prinzen Albert, die in Deutschland wieder zu Ansehen gelangte Frescomalerei auch in England einzubürgern, sein Entstehen verdankt. Herbert's Fresco ist wie viele desgleichen in England der Zerstörung anheimgefallen, ein Verhängniß, das mit der verhältnißmäßig guten Erhaltung der Fresken eines Cornelius, Heß, Schnorr ꝛc. in Deutschland in trauriger Weise kontrastirt. Gut placirt sind zwei Bilder des Prof. Carl Müller in Düsseldorf: „Die Jungfrau und das Kind vor einer Grotte" und „Die Jungfrau und das Kind mit Joseph und einem spielenden Engel". Hier zu Lande sind Heiligenbilder gänzlich außer Curs.

Englische Schriftwerke, wie z. B. Goldsmith's „Vicar of Wakefield", und französische Dichter wie Molière liefern die beliebtesten Themata. Naturalistische und realistische Darstellung wird gleich hochgeschätzt. Diese Bildergattung, einschließlich der Porträts und Landschaften nehmen drei Viertel der ganzen Ausstellung ein; denn die Künstler sind allezeit gern bereit, den eigenen Vortheil mit dem Geschmack des Publikums in Einklang zu bringen.

Marinebilder sind entschieden mißliebig geworden, trotzdem daß der erste Lord der Admiralität gelegentlich des akademischen Festmahls zu erörtern suchte, daß Seestaaten vorzugsweise die schönen Künste begünstigt hätten, und daß Englands Oberherrschaft zur See auch pari

passu seine Unübertrefflichkeit in der Kunst zur Folge haben müsse. Es spricht jedoch nichts dafür, daß seitens der englischen Künstler „erzumschiente Krieger" für ein geeignetes Kunstobjekt gehalten würden. Im Gegentheil kultivirt Cooke mit Vorliebe malerische Fischerboote auf der Zuydersee, während Hook mit dem Krebsfange in kleinen Nachen auf heimischen Seen und Buchten beschäftigt ist.

Die Britische Skulptur geräth in Verfall. Das bedeutendste Werk — in Bronze — ist ein Bruchstück von dem zu Ehren Wellington's in der St. Paul's Kirche projektirten Denkmal, dessen Entwurf von dem verstorbenen Stevens herrührt. Ich werde später auf dieses National-Denkmal zurückkommen. J. E. Boehm und M. Dalou, die sich beide in England ansässig gemacht haben, lieferten Gruppen und Büsten, die lobende Erwähnung verdienen.

Schließlich verlohnt sich's der Mühe, die Aufmerksamkeit auf eine Brochüre, betitelt: „Academy Notes with upwards of one hundred illustrations of the principal pictures", zu lenken. Diese Illustrationen sind um so werthvoller, als die Zeichnungen dazu zumeist von den Künstlern selbst herrühren. Die Vervielfältigungen in Schwarz und Weiß sind mittels photographischer und anderer mechanischer Manipulationen hervorgebracht, die in England schon seit einer langen Reihe von Jahren mannigfache Verbesserungen und Erweiterungen erfahren haben. Ich erwähne dieses neuen erfolgreichen Experiments in der Meinung, daß dasselbe den jährlichen Kunstausstellungen in Berlin, Paris und in anderen europäischen Hauptstädten als der Nachahmung würdig zu empfehlen sei. J. Beavington Atkinson.

Ein holländisches Buch über Geschichte der Baukunst.

Zu den Symptomen des Kunstverfalles der letzten Decennien in Holland darf man wohl auch ein Buch zählen, welches den Titel führt:

„De Bouwkunde .... enz. met meer dan 100 afbeeldingen. Leiden, A.W. Sijthoff. 1875."

Ein Verfasser ist nicht genannt.

Unter den Abbildungen sind selbstverständlich viele nach Holzschnitten aus deutschen Werken kopirt; die erste Hälfte des Buches enthält eine Geschichte der Baukunst, die zweite behandelt die Themata: Wohnhäuser, Straßen, Städte, Wasserleitungen, Brücken, Eisenbahnen. Ich hoffte, einige werthvolle Nachrichten über die Baukunst in Holland zu finden, doch vergeblich; in dem Buche ist alles so untereinander geworfen, als ob es aus dem Chinesischen in's Holländische übersetzt wäre, und nicht nur die Unordnung erinnert an's Chinesische, sondern ihm entspricht auch der Inhalt. Dies wagte man im Jahr 1875 zu drucken? Man höre einige Proben in wörtlicher Uebersetzung:

Seite 59. „Bereits im Laufe des 12. Jahrhunderts hatten deutsche Baumeister in der Gegend des heutigen Sachsens und Bayerns immer mehr erkannt, daß bei großen Gebäuden die Rundbogengewölbe sehr starke Mauern erforderten; anfangs schüchtern, nach und nach beherzter trachteten jene danach, die Hauptgewölbe nach einem in der Mitte spitzen Bogen zu errichten, sie machten die Mauern im Ganzen schwächer und ordneten an den Stellen, wo die Gewölbe begannen, Strebepfeiler, sogenannte „beeren" an. Diese neue Richtung würde sofort an die Mainufer verpflanzt, traf dort diejenige der Normannen, und aus der Vereinigung des Einen mit dem Anderen bei ausschließlicher Anwendung des Spitzbogens entstand der sogenannte gothische Stil, auch germanischer genannt". Nun folgt als Beispiel der Kölner Dom, dessen Maße in „kölnischen" Fußen beigefügt sind. Ueber die Geschichte des Domes belehrt uns der Anonymus folgendermaßen: „Von dem Wunderbau zu Köln wissen wir nun mit Sicherheit, daß im Jahr 1248 Erzbischof Conrad von Hochstädten (sic!) den ersten Stein gelegt hat; von wem der Plan zum Dome herrührt, ist unsicher; Viele versichern, Gerhard von Trondheim habe ihn entworfen, Andere schreiben ihn dem Bischof von Regensburg, Albertus Magnus, zu."

Seite 63. „Unter den Denkmälern, welche ferner zu dem so eigenthümlichen gothischen Stil gehören, nimmt nach dem Kölner Dom der von Straßburg, 1277 durch Erwin von Steinbach begonnen, einen ansehnlichen Platz ein; ferner der Dom von Maagdenburg 1363 (sic!), die Elisabetenkirche zu Marburg, 1235; der Dom zu Freiburg im Breisgau, um 1300 vollendet; der Dom von Regensburg, 1275 durch Andreas Eijel erbaut; (sic!) die Stephanskirche zu Wien, 1359 durch Meister Wenzel in Klosterneuburg begonnen (sic!)." Wie wird es den armen Holländern ergehen, die bei diesem Professor ihre Studien machen?

Auf derselben Seite 63 beginnt das interessante Kapitel über die Renaissance; man höre: „Während der Zeit der Frührenaissance, der ersten Periode dieses Stils, 1450—1480, kannte man noch keine vollständigen römischen Bauten, sondern blos Bruchstücke, in Folge von Nachforschungen, die noch sehr unvollkommen waren, auch konnte man sich nicht plötzlich von den Formen losreißen, an welche man gewohnt war und die so geschickt für den christlichen Gottesdienst und die Zwecke des damaligen Lebens waren. So entstand eine sonderbare Vermengung von gothischen Hauptformen mit römischem Beiwerk, wie wir das am Heidelberger Schloß, dem Rathhaus zu Paris, der Certosa zu Pavia und an vielen venezianischen Paläston sehen. Eine ganz eigenartige Richtung in diesem Streit der Elemente sieht

man an der Hauptkirche und an vielen Palästen in Florenz, weshalb denn auch dieser Stil der florentinische genannt wird; es ist die mittelalterliche Kraft, verbunden mit römischer Fensterarchitektur und Renaissance-Beiwerk. Dieser Streit ging jedoch vorbei; man studirte die Regeln der römischen Baukunst, indessen gingen Geist und Leben verloren in sklavischer Nachfolge."

„In dem auf diese Weise entstandenen Stile sind, besonders zur Zeit seiner höchsten Blüthe in Italien, durch Meister wie Bramante, Michelangelo, Raffael, Peruzzi, Palladio, Sansovino Prachtgebäude gestiftet worden, die noch heute mit Recht bewundert werden; wir nennen hier die Bibliothek San Maria zu Venedig (sic!), die Kirche il Redentore daselbst, den Palast Pitti zu Florenz, das Innere der Peterskirche und den Vatikan zu Rom; während dessen können in dieser Zeitperiode im übrigen Europa nur wenige hervorragende Baudenkmäler angeführt werden, wie die Tuilerien zu Paris und die Paulskirche zu London." (Wörtlich übersetzt.)

Als letztes Pröbchen dieser holländischen Baugeschichtsschreibung darf ich wohl noch anführen, was der große Unbekannte über die moderne Baukunst in Deutschland sagt. Er sprach von der napoleonischen Bauweise und fährt dann fort, Seite 66:

„Indessen war eine neue Richtung entstanden, und in der Friedenszeit, welche den kriegerischen ersten Jahren unseres Jahrhunderts folgte, entwickelte sich auf allen Gebieten der bildenden Künste ein neues Leben. Deutschland war darin nicht zurückgeblieben; hatte es Kunstkenner und Kunstkritiker gehabt, wie Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe und Jean Paul, welche früher schon den Samen des guten Geschmacks ausgestreut hatten, seine Bestrebungen sollten Früchte heranreifen sehen. Der König von Preußen, Friedrich Wilhelm III. und der von Bayern, Ludwig, waren kräftige Beförderer, Karl Friedrich Schinkel und Leo von Klenze Ausübende der Kunst von Geschmack, die nicht blos durch das Bauen verschiedener Prachtwerke, sondern auch durch die Wiederbelebung der theoretischen und praktischen Baukunde, sowie durch die Ausbildung einer großen Menge von Kunstjüngern sich Verdienste erworben haben. Nicht vergessen darf man auch, daß auch verschiedene Kunstkenner der Erforschung der Kunstprodukte aus früheren Zeiten sich zuwendeten, so Stieglitz und Puttrich in Sachsen, Moller und Boisserée am Rhein. Heideloff baute mehr denn 60 gothische Kirchen in ganz Deutschland, und ihm folgten Ohlmüller in München, Lassaulx in Coblenz, Haase in Hannover und Ungewitter in Kassel und viele andere, vor Allem von Zwirner in Köln, welcher an dem herrlichen Dom arbeitete. Während die genannten Architekten vor Allem den gothischen Stil pflegten, gab es Andere, welche sich den verschiedenen Zweigen der altchristlichen Stile widmeten. Der kunstliebende König Ludwig von Bayern versammelte in seiner Hauptstadt eine Menge von Architekten, durch deren Wirken München zum Sammelplatz einer Menge prächtiger Gebäude wurde, unter welchen wir vor Allem die Gärtner's Genius entsprungene Ludwigskirche nicht vergessen dürfen. Auch die andern Baustile wurden nicht vernachlässigt; der schon genannte Schinkel, Persius und Soller und Andere strebten danach, den griechischen Stil wieder zu Ehren zu bringen, während eine andere Richtung, und darunter der zu früh verstorbene Ottmer in Braunschweig und Semper in Dresden, der römischen Renaissance ihre Kräfte weiht." Was müssen sich die Holländer für ein Bild von deutscher Baukunst um's Jahr 1875 machen nach diesem Buche! Die Rijksadviseurs sollten solchen Produktionen entgegen arbeiten. U. O.

Kunstgeschichtliches.

Ueber den Capitolinischen Jupitertempel schreibt der Deutsche Reichs-Anzeiger: „Eine wichtige und viel erörterte Streitfrage der Topographie des alten Rom hat in neuester Zeit durch zufällige Entdeckungen ihre endgiltige Erledigung gefunden: die Frage nach der Lage des Capitolinischen Jupitertempels. Die deutschen Forscher waren von jeher überwiegend der Meinung, daß das Capitolium im engern Sinne mit dem Jupitertempel und dem tarpejischen Felsen auf dem südwestlichen Gipfel des Capitolinischen Hügels zu suchen sei, der Höhe des Palastes Caffarelli, welche gegenwärtig fast ganz im Besitz der deutschen Botschaft ist und kürzlich durch den stattlichen Neubau des deutschen archäologischen Instituts eine neue Zierde erhalten hat. Die umgekehrte Ansicht wurde von italienischer Seite, namentlich von Canina, und gegenwärtig von dem Direktor der römischen Ausgrabungen, dem Senator Rosa, vertreten. Der wichtigste — und entscheidende — Beweis für die deutsche Auffassung beruht auf der von den alten Schriftstellern stets hervorgehobenen Verbindung des Jupitertempels mit dem tarpejischen Felsen und des tarpejischen Felsens mit dem durch Manlius abgeschlagenen Angriff der Gallier auf das Capitol. Indeß der bald weitere bald engere Gebrauch der Namen „Burg" und „Capitol" ließ eine völlig sichere Entscheidung nicht zu. Daher der allgemeine Wunsch, durch Ausgrabungen und Funde Aufklärung zu erhalten. Schon im Jahre 1865 hoffte man auf eine solche Aufklärung, da im Garten der deutschen Gesandtschaft Fundamente eines antiken Gebäudes ausgegraben wurden. Doch zeigten diese Reste keine Uebereinstimmung mit den Angaben der Alten, namentlich des Dionys von Halicarnaß, über den Jupitertempel Dieser sollte 200 Fuß breit, 215 Fuß lang und nach Süden orientirt sein. Hier schienen Fundamente eines viel kleineren und nach Südwest orientirten Gebäudes vorzuliegen. Doch waren diese Reste so beschaffen, daß man zweifeln durfte, ob hier ein vollständiges Fundament und nicht vielleicht Fragmente aus der Mitte desselben vorlägen. Daß in der That Letzteres der Fall war, sollte in diesem Winter klar werden. Im Hofe des Konservatorenpalastes wurden Vorarbeiten gemacht für ein provisorisches Lokal zur Aufstellung der zahlreichen, in den letzten Jahren durch die Bauten auf dem Esquilin zu Tage gekommenen Statuen und Statuenfragmente. Bei dieser Gelegenheit stieß man auf ein weiteres Stück jenes nämlichen Unterbaues, und zwar gab sich dies in unzweifelhafter Weise als ein Stück aus dem Rande desselben zu erkennen. Auf demselben stand — größtentheils freilich eingeschlossen in die Trennungsmauer zwischen dem Eigenthum der Stadt Rom und dem der deutschen Gesandtschaft — der Stumpf einer kolossalen Säule, deren Durchmesser nicht unter 2,10 Meter gewesen sein kann. Es ist das Verdienst des vortrefflichen Sekretärs der archäologischen Munizipal-Kommission, Herrn Lauriani, mit Hilfe dieser Entdeckung

die Frage nach der Lage des Jupitertempels einer erneuten Untersuchung unterzogen und zu Gunsten des Hügels Caffarelli entschieden zu haben. Sein Urtheil wird um so mehr als unparteiisch gelten dürfen, als er selbst früher in einer vorzüglichen Abhandlung über die Mauern des Servius, veröffentlicht in den Annalen des deutschen archäologischen Instituts von 1871, die entgegengesetzte Meinung scharfsinnig vertheidigt hatte."

Personalnachrichten.

Auszeichnung. Dem Direktor der Leipziger Kunstakademie, Professor L. Nieper, wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die genannte Akademie im Allgemeinen sowohl als um die Reorganisation derselben nach dem Maßstabe einer Kunstgewerbeschule von dem Könige von Sachsen das Ritterkreuz I. Classe des Albrechtsordens verliehen.

Prof. Fr. Schmidt wurde für die nächsten zwei Jahre zum Rektor der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien gewählt.

Prof. C. Lemcke verläßt Amsterdam, um einem ehrenvollen Rufe an das Aachener Polytechnikum als Professor der Aesthetik und Kunstgeschichte Folge zu leisten.

Sammlungen und Ausstellungen.

Der Kasseler Bildergalerie steht eine Bereicherung bevor, welche die Kenner dieser Sammlung mit großer Freude begrüßen werden. Die bislang in den Schlössern von Wabern, Rotenburg und Hofgeismar aufbewahrten Gemälde sind behufs einer genauen Sichtung in den Räumen des Bellevueschlosses aufgestellt und wurden vor einigen Tagen, auf Einladung des Geh. Raths Schöne aus Berlin, von dem Galerie-Inspektor Professor Aubel, Professor Bromeis und Maler Katzenstein, zum Zwecke ihrer ferneren Placirung in Augenschein genommen. Bei weitem die größte Anzahl dieser Gemälde ist ohne künstlerischen Werth. Es bleiben aber doch etwa dreißig oder mehr vorzügliche Kunstwerke, die der Galerie zugewiesen werden könnten und eine weitere Zierde derselben bilden werden. Darunter zwei Ruysdael, einige Cuyp, Berghem, Roos, ein Hondekoeter, ein van der Neer und noch andere Meister ersten Ranges. Das in der Galerie spärlich vertretene Fach der Landschaft wird dadurch besonders eine höchst erwünschte Vervollständigung erfahren. Eine recht glückliche Idee ist es auch, die darunter befindlichen modernen Bilder, meist Figuren und Thierstücke aus der Münchener Schule der zwanziger Jahre, als bezeichnend für dieses Entwickelungsstadium der deutschen Malerei, in einem Raume des Neubaues besonders aufzustellen.

Vermischte Nachrichten.

Ueber den kürzlich in London verübten Bilderdiebstahl schreibt uns unser Korrespondent: Nicht wenig Aufsehen erregte vor einiger Zeit der mit unerhörter Frechheit ausgeführte Diebstahl, dessen Gegenstand das berühmte Gemälde von Gainsborough, die Herzogin von Devonshire in ganzer Figur darstellend, war. Dies Bild hat eine merkwürdige Geschichte. Von dem Künstler, der bekanntlich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu hohem Ansehen kam und ein Zeitgenosse und Rivale von Reynolds war, geht die Sage, daß er, nachdem er die Herzogin gemalt, mit seiner Leistung sehr wenig zufrieden gewesen und deshalb mit dem Borstpinsel über die Leinwand hingefahren sei, um die Malerei zu verderben, die ein so unvollkommenes Bild von der Schönheit des Originals geliefert. Inzwischen ist neuerdings ein Bildniß der Herzogin, das ebenfalls von Gainsborough gemalt sein soll — offenbar aber dasselbe durch Uebermalungen und Ausbesserungen wiederhergestellte Original ist — auf dem Londoner Kunstmarkte aufgetaucht. Im Jahre 1839 soll dasselbe für die geringe Summe von 50 £ St. verkauft worden sein. Kürzlich kam dasselbe nun mit dem künstlerischen Nachlaß eines angesehenen Kunstfreundes unter den Hammer und wurde bei der Auktion in einer Weise aufgeboten, wie es wohl selten der Fall ist. Das erste Angebot lautete gleich auf 1000 Guineen, das zweite auf 3000, jedes folgende stieg gleich um 500 bis 1000 Guineen, bis der Zuschlag bei der enormen Summe von 10,100 Guineen erfolgte, dem höchsten Gebote, das je in London bei einer Bilderversteigerung abgegeben wurde. Die Käufer waren die Kunsthändler Agnew, die ihr großartiges Geschäft in London, Manchester und Liverpool betreiben. Sie brachten das Gemälde in ihrer Galerie in Bondstreet zur Ausstellung und kündigten einen Stich nach demselben an, für welchen bereits die Subskription aufgelegt wurde, als auf einmal nächtlicher Weile die Leinwand aus dem Rahmen geschnitten und abhanden gekommen war. Trotz verschiedener Telegramme, die sofort nach aller Welt Enden, wo nur irgend ein angemessener Kunstverkehr vorhanden, abgefertigt wurden und trotz des für den Wiederbringer ausgesetzten Preises von 1000 £ St. ist man den Dieben bisher nicht auf die Spur gekommen. Gerüchtweise verlautete, daß den Bestohlenen anonym das Anerbieten gemacht worden sei, sie gegen Zahlung von 2000 £ St. wieder in Besitz des Gemäldes zu bringen; das hat sich jedoch nicht bestätigt. Es ist übrigens nicht abzusehen, wie die Diebe ein so bekanntes und so großes Bild — ganze Figur in Lebensgröße — verwerthen wollen, ohne sich nicht sogleich selbst zu verrathen. J. B. A.

Die Arundel Society hat soeben ihren 27. Jahresbericht herausgegeben, der ein erfreuliches Wachsthum der Gesellschaft und deren finanzielles Gedeihen nachweist. Die Gesammteinnahme für 1875 aus Mitgliederbeiträgen und anderen Einnahmequellen betrug 8547 £ St. Die Hauptausgabeposten sind die Kosten für die Originalzeichnungen und Chromolithographien nach kunsthistorisch merkwürdigen Frescomalereien und Oelgemälden sowie auch merkwürdigen Grabdenkmälern. Bis jetzt ist noch kein Werk aus Großbritannien und Irland publicirt worden, Italien war vor Allem — und mit Recht — bevorzugt. Neuerdings sind jedoch auch Gemälde von Dürer und Memling, die sich in Deutschland befinden, an die Reihe gekommen. Das neueste Unternehmen ist die Herausgabe des berühmten Memling'schen Altargemäldes in der Marienkirche zu Lübeck. Die Reproduktion der neun Tafeln, aus denen dieser Flügelaltar besteht, wird drei Jahre in Anspruch nehmen. Fertig ist bis jetzt erst das Mittelbild mit der Kreuzigung Christi, gezeichnet und chromolithographirt von C. Schultz. Die von der Gesellschaft in Dienst genommenen Künstler waren in folgender Weise beschäftigt. Kaiser arbeitet seit mehreren Jahren in San Francesco zu Assisi; — englische Kunstfreunde, die seine Aquarelle nach Giotto's und Anderer Malereien sahen, finden sie schwer in Farbe, gequält und ohne Leben in der Pinselführung, wenn auch von einer gewissen mechanischen Genauigkeit. Schultz hat ein kleines Triptychon von Mabuse in Palermo kopirt. Fattorini hat sich an den Seitenwänden der Sixtinischen Kapelle zu thun gemacht und auch eine Kopie der berühmten Auferstehung von Piero della Francesca in Borgo S. Sepolcro geliefert. J. B. A.

Die English Picture Publishing Company, die zu dem Zweck gegründet wurde, um ausschließlich englische Gemälde in photographischem Pressendruck herauszugeben, hat neulich die Liste ihrer diesjährigen Publikationen veröffentlicht. Dieselbe zählt zwölf Reproduktionen nach Gemälden von William Blake auf, von deren Ausstellung in dem Burlington Fine Arts Club bereits in diesen Blättern die Rede war. Bei dem großen Interesse, welches augenblicklich für den geistreichen, wenn auch überspannten Künstler herrscht, ist die Wahl eine sehr zeitgemäße. Daneben figuriren noch eine Anzahl Blätter nach Gemälden lebender Künstler. Zu Gunsten des jungen Unternehmens hat der bekannte Kunstkritiker M. Rosetti kürzlich ein Wort eingelegt. Er sagt: „Ich habe den Prospekt der in Aussicht genommenen Gesellschaft gelesen und wünsche dem Unternehmen allen nur möglichen Erfolg, indem ich überzeugt bin, daß es in der ehrenvollsten und geschäftskundigsten Weise geleitet wird; dasselbe ist ganz geeignet, den Beweis für die Lebendigkeit des Interesses zu liefern, das an heimischer Kunst und heimischen Künstlern in unserm Lande vorhanden ist." Wenn die Gesellschaft ihre Publikationen auf englische Kunstwerke beschränkt, so hat dies seinen Grund darin, daß die kontinentale Kunst uns rasch in Photographien und anderen Vervielfältigungsarten geboten wird. J. B. A.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 4. Juli. Nach Vorlegung von Conze's Statut des archäo-

logisch epigraphischen Seminars der Universität Wien begann der Vorsitzende Herr Curtius eine eingehende Betrachtung der neuentdeckten Skulpturen aus Olympia mit dem Metopenrelief. Es wurde von der Vertheilung der Heraklesthaten auf Vorder- und Rückseite am Zeustempel, von den erhaltenen Ueberresten und dann insbesondere von der Atlas-Metope gehandelt. Die verschiedenen Formen der Atlas-Sage wurden erörtert und dann diejenigen Kunstdarstellungen besprochen, welche Herakles als Stellvertreter des Himmelsträgers zum Gegenstande haben. Demnächst besprach Herr Robert die Gemälde eines im Jahre 1875 zwischen dem sog. Tempel der Minerva Medica und der Porta Maggiore ausgegrabenen Columbariums, von denen er sowohl Photographien als farbige Facsimile's vorlegte. Die friesartig angebrachte Darstellung schildert die mythische Vorgeschichte Roms, namentlich die Erbauung vom Lavinium, die Schlacht am Flusse Numicius, die Erbauung von Alba longa, weiter die Geschichte der Rhea Silvia und die Aussetzung der Zwillinge. Die letzte erhaltene Scene zeigt in genrehafter Darstellung Romulus und Remus als Hirten; in der verlorenen Schlußscene darf mit großer Wahrscheinlichkeit die Erbauung Roms vermuthet werden. Gleichzeitig legte der Vortragende die kürzlich erschienene Schrift von E. Brizio: Pitture e sepolcri scoperti sull' Esquilino, Roma 1876, vor, in welcher dieselben Gemälde unzureichend publicirt sind. Mit der vom Verfasser gegebenen Erklärung konnte sich der Vortragende nicht einverstanden erkären. Der als Gast anwesende Herr Jordan (Königsberg) berichtete über die in den letzten Wochen in der Umgebung des Palazzo Caffarelli auf dem Kapitole vorgenommenen Ausgrabungen, welche die Reste des Jupiter-Tempels in weiterem Umfange zu Tage gefördert und die Angaben des Dionysius über die Größe und Orientirung desselben bestätigt haben. Der aufgenommene Plan nebst Bericht werden nächstens in den Schriften des Instituts veröffentlicht werden.

E. v. H. **Burgunderfahnen.** Die Feier des vierhundertjährigen Gedenktages der Schlacht bei Murten fand in der Stadt St. Gallen dadurch einen schönen Ausdruck, daß die der genannten Stadt gehörigen, in jenem Feldzuge eroberten neun Fahnen durch den Gemälde-Restaurator A. Sesar in Augsburg mit gewissenhaftester Sorgfalt glücklich hergestellt, an diesem Tage gezeigt werden konnten. Schon früher fand eine Nachricht der „Academy“, daß diese Fahnen an Oesterreich zurückgegeben werden sollten, in der Kunst-Chronik Nr. 2, S. 31, Jahrg. X. ihre Berichtigung. Jetzt baut die Stadt St. Gallen ein neues Museum, wo diese Trophäen einen ihrem historischen und künstlerischen Werthe entsprechenden Platz finden werden. Die Banner, aus Seide bestehend, sind an Bemalung, Vergoldung und Versilberung verschieden. Die reiche Ausstattung erinnert an die Pracht, mit der Karl der Kühne in's Feld zog, und die ein so schlimmes Ende nahm, daß ein alter Spruch davon sagt: „Herzog Karl von Burgund verlor bi Granson den Muet, bi Murten das Guet, bi Nanzig das Bluet.“ Bei allen Fahnen sind Stahl und funkensprühender Stein angebracht, woraus die Schweizer damals schlossen, es seien Zeichen seines Grimmes gegen sie: „Er kannte weder Barmherzigkeit, noch Gerechtigkeit mehr, in seine Banner ließ er Flammen und Feuer fangende oder erregende Stoffe malen, um zu verkündigen, was er in seinem Zorne mit den Eidgenossen vorhabe.“ Dann sagt der ehrliche Bullinger: „Er sich solches mit seiner großen Macht wohl zu thun getraute. Er hätt aber in seinem Hochmuthe Gott nit darum gefragt.“ — (J. C. Vögelin's Geschichte der Eidgenossen.) In Wirklichkeit sind es aber die Symbole des goldenen Vließes, welches Karl von seinem Vater Philipp übernahm, und welchen er noch seinen Wahlspruch: „Je l'ay emprins“ beifügte. Die Zeichnungen und Malereien, namentlich der auf den meisten Fahnen angebrachten Schutzheiligen, rühren zweifellos von großer Meisterhand her, und man hat damit den Namen des Memling, der am burgundischen Hofe lebte, in Verbindung gebracht: 1) das Hauptbanner Karl's des Kühnen besteht aus seinem vollständigen Wappen, im Herzschild ein schwarzer Löwe auf goldnem Grunde; im ersten obern und letzten untern Felde goldene Lilien auf Blau; im zweiten oberen und ersten untern Felde in der ersten Hälfte zwei goldene Querbalken auf blauem, in der zweiten ein rother Löwe auf silbernem Grunde; Länge 2,72 M., Höhe 1,15 M. 2) Die Sturmfahne von Granson, roth und blau, 2,45 M. lang, 0,92 M. hoch; vor dem Wahlspruche die mit einer Cordel verschlungenen Buchstaben C. und M. (Herzog Karl und seine Gemahlin Margaretha von York.) 3) Die Sturmfahne von Héricourt, ähnlich der vorigen, ganz roth. Größe 2,54 zu 0,83 M. 4) bis 7) vier Fahnen roth mit Silber, mit dem Bildnisse von Saint Jude, der, als Greis mit einem Messer in der Hand auf einem Stuhle sitzend, dargestellt ist, und zwar drei Reiterfahnen und ein Banner für Fußvolk. Größe des letzteren, mit zwei Wimpeln roth und blau, 15 M. zu 1,38 M.; Größe der ersteren 2,81 zu 0,18 M. — 1,11 zu 0,26 M. — 2,29 zu 0,38 M. 8) Für Reiterei, Saint Paul mit Schwert und Buch, blau und Gold, Größe 1,59 zu 0,35 M. 9) Endlich eine nur in der obern Hälfte erhaltene Fahne für Fußvolk, grün und Gold mit St. Stephan's Bildniß, der, ein Buch im Arme, Steine in seiner Dalmatica hält. Besonders der letzte Heilige und St. Jude sind von einer Durchbildung und Charakterisirung, welche die schon erwähnte Meisterangabe rechtfertigen dürften. Der Zustand der Seide war ein äußerst verdorbener; nur die Stellen, wo Grund oder Poliment für Malerei 2c. unterlag, waren besser erhalten. Bei dem Chaos von Rissen und Verletzungen war die erforderliche Haltbarkeit nur durch Aufziehen auf neue Seide zu geben. Allerdings hatte die Rückseite auch Bemalungen, die aber nur als schwächere, durchgepauste Wiederholungen der Hauptseite, und demgemäß mit verkehrter Schrift, erschienen, weshalb nichts Wesentliches aufgeopfert werden mußte. — Mit gleichem Verständnisse behandelt, sahen wir auch mehrere mythologische Darstellungen, — wahrscheinlich von Th. van Tulden, — hergestellt, welche sich mit den Fahnen in Sesar's Atelier zu gleicher Zeit befanden. Diese Bilder vereinigen mit dem farbenprächtigen Kolorit ihrer Schule eine so maßvolle feine Zeichnung, wie sie diesem Meister eigen sind, daß sie einen werthvollen Theil der Sammlung des Fürsten Salm in Anholt bilden, für die Sesar mit der Restauration beauftragt ist. Doch läßt, was Mühe und Geduld betrifft, sich nicht leicht Etwas mit der mitgetheilten Fahnenrestauration vergleichen, durch deren glücklichen Erfolg dem neuen St. Galler Museum ein werthvoller Schmuck zugesichert ist.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Hansen, Gotthard v., Die Sammlungen inländischer Alterthümer und anderer auf die baltischen Provinzen bezüglichen Gegenstände des estländischen Provinzial-Museums. Mit 11 lithographirten Tafeln und den Katalogen der Abtheilungen historisch und ethnographisch merkwürdiger Gegenstände aus dem übrigen Europa und den aussereuropäischen Erdtheilen. (VI u. 124 S.) gr. Lex.-8⁰. Reval, Kluge. 4 M. 80 Pf.

Longuemar, Le guide de l'art chrétien, études d'esthétique et d'iconographie, de M. le comte Grimouard de St.-Laurent, analysé au point de vue de ses rapports avec les décorations murales des églises de l'Ouest. (79 S.) gr. 8⁰. Paris, Oudin.

Reichensperger, Dr. A., Ueber monumentale Malerei. Vortrag gehalten zu Köln in der Wolkenburg am 16. März 1876. (21 S.) 8⁰. Köln, Bachem. 60 Pf.

Servanzi, Collio, Marino Samminucci di Sanseverino-Marche, pittore del secolo XV al XVI. (32 S.) 8⁰. Camerino, tip. Borgarelli.

Soldi, Emile, L'Art et ses procédés depuis l'antiquité. La sculpture égyptienne. Edition illustrée de gravures dans le texte. (128 S.) gr. 8⁰. Paris, Leroux. 6 M.

Sybel, Dr. Ludwig von, Das Bild des Zeus. (24 S.) gr. 8⁰. Mit zwei Lichtdrucktafeln. Marburg, Elwert. 2 M.

Kupferstiche.

L'EAU-FORTE EN 1876. Trente eaux-fortes originales ou inédites, par trente des artistes les plus distingués. Texte par Eugène Montrosier. In-folio, 15 pages et 30 planches. Paris, Vve. Cadart. 40 M.

Zeitschriften.

The Academy. No. 219.
Notes on the churches of Derbyshire. By J. Charles Cox. vol. I., von Ch. J. Robinson. — The Rotterdam art exhibition, von T. H. Ward. — The école de Rome, von Ph. Burty. — Art sales.

Journal des beaux-arts. No. 13.
Liste des Lauréats des concours de gravure à l'eau-forte ouverts par le journal des beaux-arts depuis 1872. — Le Littoral de la Flandre au 9me. et au 19me. siècle, von A. Schoy. — L'ameublement moderne par Prignot, Liénard, Coignet etc. — La sculpture. Du procédé, von H. Jouin.

Kunst und Gewerbe. No. 29.
Deutsches Reichsalbum. — Historische Ausstellung in Amsterdam. — Raum- und Eintheilungsverhältnisse der Weltausstellung.

Kunstkroniek. Lief. 7. u. 8.
J. H. L. de Haas. — Het standbeeld van Thorbecke. — Meissonier.

L'Art. No. 81.
Bévues d'un architecte, von V. de Stuers. — Ecole nationale des beaux-arts, von J. Raymond — Exposition de la société des amis des arts de Bordeaux, von H. Devier. (Mit Abbild.)

Inserate.

Für die **Schnaase - Büste** gingen nachträglich noch ein:

Durch Herrn Professor **v. Lützow** in Wien von den Herren Prof. v. Ferstel 10 fl. ö. W., Baudirektor Flattich 5 fl. ö. W., Baurath Hügel 20 fl. ö. W., Architekt v. Griesebach 10 fl. ö. W., zusammen 45 fl. ö. W. = 74 M. 25 Pf., Ed. Obermayer 5 M., Prof. von Lützow 20 M., im Ganzen: 99 M. 25 Pf.

Summe der bisher. Quittungen . . 4281 „ 20 „
Gesammtsumme . 4380 M. 45 Pf.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

4. August

Nr. 43.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Das Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Zur Charakteristik Franz Dreber's.

Zu Anfang Mai ist in Berlin eine Ausstellung von Werken Dreber's eröffnet worden, die nebst dem Nachlasse des Künstlers auch die meisten seiner bereits in fremden Besitz übergegangenen Arbeiten enthält. — Damit erst wird die Möglichkeit geboten, zu einer annähernd richtigen Schätzung der Eigenart dieses Künstlers und des Umfangs seines Könnens zu gelangen; das letzte Resultat dürfte wohl die Erkenntniß sein, daß mit Dreber eine der lautersten künstlerischen Naturen der Gegenwart dahin ging. — Zweck dieser Zeilen soll es nicht sein, dem endgiltigen Urtheile vorzugreifen; nur einige beiläufige Bemerkungen möchten sie bieten, wie sie bei oftmaligem genußreichen Verweilen im Atelier des Künstlers und vor dessen beiden Meisterwerken in der Villa Matei entstanden.

Im Frühling 1874 war es, als ich zum ersten Male Dreber's Atelier betrat. Damals war er eben mit der Komposition von acht Frühlingsbildchen beschäftigt, welche trotz aller Schlichtheit der Durchführung in Folge der seligen Heiterkeit der Stimmung, welche sie athmen, Allen unvergeßlich geblieben sind, welche dieselben einmal gesehen. Für Manche ist es vielleicht von Interesse zu wissen, daß der Künstler diese Bildchen gleichsam nur als Skizzen betrachtete, die er einmal für Malereien al fresco zum Schmucke eines Speisesaales oder ähnlichen Gelasses benutzen könnte. Er theilte mir dies mit und erzählte auch, aus welchem psychologischen Anlaß die Bildchen hervorgegangen waren. Ein Sonntag des römischen Frühlings war es; draußen leuchtete, blühte, duftete, klang es. Das Leiden, welchem der Meister im letzten Sommer in Anticoli erlag, trat schon damals mit großer Heftigkeit auf und zwang ihn manchmal das Zimmer zu hüten. Da wollte ich denn — meinte Dreber — den Frühling mir in die Stube zaubern; so entstanden diese Bildchen. — Solche Schaffensweise charakterisirt Dreber durchaus; aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangen, ist jedes seiner Werke nichts als die schöne Objektivirung einer Stimmung, eines inneren Erlebnisses. Wenn aber in jeder echten Künstlernatur das einseitig Subjektive zum Allgemein-Menschlichen sich läutert, und das Individuelle darin nur einerseits in der besonderen Lebenswärme, andererseits in der Weise des Ausdrucks sich offenbart, kein echtes Kunstwerk also den Charakter des Bizarren, Pikanten u. dergl. an sich tragen kann, so ist dies bei Dreber in vollem Umfange der Fall. — Wenn heute die Reflexion schon das Dasein des Kindes ankränkelt, wenn sie uns vor der Zeit aus dem Paradiese der Kindheit hinaustreibt, wenn die Unruhe und Hast das einzig Dauernde ist, wenn zwischen Qual und Lust das Leben sich theilt, aber die Heiterkeit ein uns stets fremderer Gemüthszustand wird, so strebt in Momenten der Selbstbesinnung die Seele mit nur um so glühenderer Sehnsucht einem verschollenen saturnischen Zeitalter zu, da der Mensch in seligem Einssein mit der Natur noch ein ungebrochenes heiteres Dasein zu leben vermochte, das den aufreibenden Zwiespalt zwischen Denken und Thun, Wollen und Vollbringen nicht kannte. Die meisten Schöpfungen Dreber's nun geben in ihrem geistigen Kerne dieser Sehnsucht Ausdruck und Erfüllung, soweit dies eben in der Machtsphäre der Kunst liegt. — Das ist keine willkür

liche Supposition; ich weiß nicht, ob sich in Berlin auch jene Skizze ausgestellt findet, die, von Dreber vor etwa zwei Jahren entworfen, die Psyche darstellt, wie sie von Eros bekränzt wird; zur Rechten erstreckt sich weit heraus das geglättete Meer; in dem Blüthengeäste eines Baumes am Ufer schäkern Eroten. — Es schwebt mir dabei vor — sagte mir damals der Künstler, als er sich mit dem Entwurfe beschäftigte — den vollen Frieden einer in der Liebe glücklichen Seele zum Ausdruck zu bringen, und dieser Friede soll auch das letzte Wort sein, welches die Natur spricht, also das Meer in seiner Größe und seiner tiefen Ruhe. Dies bewußte Zusteuern auf einen bedeutsamen geistigen Gehalt läßt aber Dreber keineswegs in den Fehler moderner Programm-Musiker und Programm-Maler verfallen.

So unmittelbar sprechen seine Bilder ihren letzten Inhalt aus, wie nur eine Haydn'sche Symphonie oder ein Gedicht Goethe's oder Uhland's. Ich führe die beiden Bilder an, welche sich im Besitze des Baron Hofmann in der Villa Matei befinden. Das eine stellt dar: Odysseus, am Meeresufer sitzend, „das Land der Griechen mit der Seele suchend"; Kalypso kommt von rückwärts, sie möchte das Heimweh wohl aus seiner Seele schmeicheln; vergeblich; mit welcher Sehnsucht sein Blick den forteilenden Wellen folgt! Wahrlich, man braucht nicht zu wissen, daß dieser Mann Odysseus sei, und dieses Weib die Tochter des Atlas; wir empfinden es sofort, daß hier ein von Heimweh verzehrter Mann der Heimat mindestens mit der Seele zusteuert. Die Mittagsschwüle, welche über der Gegend ruht und um Alles einen leichten Duftschleier legt, dämpft die Kraft und Intensivität der Farben; dadurch klingt die traumhaft sehnsüchtige Stimmung, welche der geistige Inhalt dieses Bildes ist, auch durch das materielle Darstellungsmittel fort. Ein Idyllion aus dem saturnischen Zeitalter selbst scheint das zweite Bild uns darzustellen. Die Landschaft charakterisirt sich als Tiberlandschaft; im Hintergrunde zeigen sich die edlen Formen des Soracte; von der Höhe rechts winkt eine Ortschaft; im Mittelgrunde findet sich, baumbeschattet, ein Brunnen; weiter gegen den Vordergrund hin links sitzt unter Bäumen eine Frau mit dem Kinde auf dem Schooße, in der Nähe steht ein Mann, auf einen Stab gestützt, vergnügsamen Blickes die Gruppe betrachtend. Die rechte Seite des Vordergrundes nimmt eine Gruppe schöner Frauen und Kinder ein, damit beschäftigt, Rosen zu pflücken, sie zu sammeln, sich damit zu schmücken. Ihre Gestalten sind von wahrhaft antikem Formenwohllaut. Ein sonniger Sommernachmittag sättigt Alles mit Licht und läßt alle Farben in ihrer Kraft und Intensivität hervortreten, gemäßigt nur, soweit als es die harmonische Totalwirkung des Kunstwerkes erfordert. Natur und Menschen zeigen sich in jugendlicher Schönheit und Kraft; Alles athmet Frieden, Unschuld und Seligkeit. Bedürfte es hier oder vor irgend einem andern Bilde Dreber's des Spintisirens, um den darin gelegenen geistigen Kern herauszuschälen? Vor einem Dreber'schen Bilde, wie vor jedem echten Kunstwerk, fällt es uns nicht ein, Form und Idee zu sondern; denn wie kein Naturding nach Form und Idee hin auseinanderfällt, sondern Eins nur im Andern und durch das Andere da ist und begriffen wird, so ist auch jedes echte Kunstwerk ein völlig Einheitliches, in welcher Einheitlichkeit dann seine geheimnißvoll wirkende Kraft beruht. — Das Auge saugt den Formen- und Farbenreiz ein; aber diese Formen wecken schon in demselben Momente eine Welt von Stimmungen im Beschauer; die Seele hat schon ihre Wanderung zurückgelegt und ergeht sich, freudig bewegt, im Märchenlande ihrer Sehnsucht. Erst später versucht man es, den rein genießenden Standpunkt zu verlassen, um den Bedingungen so großer Wirkungskraft nachzuforschen. Die Erkenntniß derselben ist allerdings keine lehrbare; sie zeigt nur, wie die stark poetische und künstlerische Natur auch in dem, was scheinbar Sache der Berechnung, höchstens eines scharfen Kunstverstandes ist, der Kombination auch des geistvollsten Virtuosenthums weit voraus eilt. Das Landschaftliche in den Dreber'schen Bildern hat nichts mit der Vedute zu thun und steht selbst der bestimmten stilisirten Landschaft ferne: und doch erscheinen seine Landschaften wahrer, wirklicher als die beste Vedute oder bestimmt stilisirte Landschaft. Sieht man scharf zu, so bietet fast jede seiner Landschaften nicht ein Motiv, sondern eine Mehrzahl von Motiven, und dennoch hat man einen streng einheitlichen Eindruck. Die Erklärung für Dies und Jenes liegt in dem mächtigen Naturgefühl, welches Dreber besitzt; wie seine Figuren untrennbar und unlösbar von der sie umgebenden Landschaft sind, so scheint des Künstlers Seele Eins zu sein mit dem innersten Weben und Walten des Naturgeistes selbst, aus welcher Einheit dann des Künstlers tiefstes Naturverständniß hervorgeht. Von der Struktur und der Form des Terrains bis zum Gefüge der Aeste und Zweige, ja jedes Grashalmes: alles trägt den Charakter einer so stark wirkenden Lebenskraft, daß man gleichsam das Lebenathmen der Natur selbst zu vernehmen meint. Deshalb sagt man sich bei seinen Landschaften allerdings nur selten: dies Motiv ist von dorther und jenes von daher entlehnt; aber so bekannt und befreundet erscheint uns jeder Fleck Boden, den er malt, daß wir vermeinen, dort gewandert und geträumt zu haben. Der letzte Grund, daß seine Landschaften so naturwahr und naturwirklich erscheinen, liegt also in des Künstlers überströmendem Naturgefühl; dazu kommt dann allerdings der hohe Respekt vor der Wahrheit in Form und Farbe, den Dreber stets bekundet. Bei allem hohen poetischen

Gefühl ist er nie gewillt, die poetische Illusion auf Kosten der Wirklichkeit und Wahrheit, sei dies auch nur im geringsten Detail, zu erzielen. Welcher feine Formensinn, welches gewissenhafte Eingehen in das Detail zeigt sich z. B. in der Zeichnung auch des kleinsten Baumblättchens, der verlorensten Blüthenkrone! Manchmal zwar scheint uns eine flotte Behandlung entgegen zu treten, aber wir brauchen — um uns des Gegentheils zu versichern — nicht einmal seine Zeichnungen zu durchblättern, wir brauchen nur an die Sache selbst näher heranzutreten, um uns zu überzeugen, daß hinter der scheinbaren Flottheit der geläutertste Formensinn und die höchste künstlerische Gewissenhaftigkeit sich verbirgt. Und dasselbe gilt von seiner Farbengebung; gern verzichtet er auf den billigen Ruhm virtuoser Lösung pikant aufgestellter Dissonanzen; weder seine Bilder noch seine Skizzen wollen Rufzeichen sein, die unerforschlichen Geheimnisse der Palette zu bestaunen; der Wahrheit der Naturerscheinung, soweit diese in der Farbe sich offenbart, künstlerisch gemessenen Ausdruck zu geben, dahin geht sein volles und erfolgreiches Streben. Er malt keine Sonnen-Aufgänge und Untergänge, und doch hat jedes seiner Bilder die ihm bestimmte koloristische Gesammthaltung, welche in letzter Instanz immer bestimmt ist durch den geistigen Grundton, auf welchem der Organismus des Bildes sich aufbaut, der ja auch wieder die äußere Komposition der Landschaft bedingte. Und nicht minder zeigt sich im Einzelnen der Farbenreichthum, wie er in der Natur verbreitet ist, allerdings aber völlig transponirt in die Sphäre der künstlerischen Mittel, innerhalb welcher das Kunstwerk sich zu halten hat, soll es in seiner Art den Charakter der Einheitlichkeit, Selbständigkeit und Vollkommenheit in demselben Maße zeigen, wie die Naturerscheinung in ihrer Art. So wird erst nach tieferem Versenken die Kraft koloristischen Lebens uns klar, welche Dreber's Bilder besitzen. Ich habe das empfunden jener großen Landschaft gegenüber, die so viele Jahre der Qual und Arbeit dem Künstler brachte, und der gegenüber er höchstens in den Fehler des Protogenes verfiel: daß er die Hand davon zu lassen zu rechter Zeit nicht vermochte. Ein Vertreter der modernen Richtung in der Malerei hatte mir die Farbe als stumpf, kalt, baar jeder Lebenswärme geschildert; bei dem ersten Anblick hatte ich denselben Eindruck, je länger ich aber vor dem Bilde saß, je tiefer ich in den künstlerischen Organismus desselben eindrang, ein um so reicheres Lebenswalten nahm ich wahr, nicht blos wie sich dasselbe aussprach in dem gewissenhaften Eingehen auf die Formen der Naturdinge, sondern auch auf deren Kolorit. Mit den modernen Begriffen von Farbe darf man allerdings vor die wenigsten der Bilder Dreber's hintreten; dem steht ja schon das rein künstlerische Naturell des Meisters entgegen.

Schon früher sagte ich, daß bei Dreber die Figuren untrennbar und unlösbar von der sie umgebenden Landschaft sind. Es wird nicht genügen, als einzige Ursache dafür die formale und koloristische Zusammenstimmung der Figuren mit der Landschaft anzugeben. Der letzte Grund liegt tiefer. Des Künstlers starkes Gefühl von der innigen Einheit alles dessen, was lebt, sein einem idealen Naturleben zugewandtes Auge läßt ihn bewußte und unbewußte Natur nur in innigem Verkehre denken; das findet dann selbstverständlich auch Ausdruck in seinem Werke. Die unbewußte Natur hebt an, ein Wort zu sagen, aber der Mensch vollendet es. Das ist in den Bildern Dreber's auch da noch der Fall, wo dies dem Auge nicht sofort klar erscheint. Ich erinnere an eine kleine Waldlandschaft; den Mittelgrund bildet eine schön gewellte Waldwiese; der Vordergrund ist ein Hügelabfall mit dichtem Farrenkraut und Gestrüppe besetzt, in der Tiefe rechts steht ein Opferaltar. Welche Einsamkeit, welche geheimnißvolle Stille! Dennoch aber erhält diese Stimmung einen noch weiter gesteigerten Ausdruck. Schon gegen den Hintergrund hin, und deshalb in verschwindend kleinem Maßstabe, befindet sich eine menschliche Figur, die über die Waldblöße hinüber einer andern zuzurufen scheint. Nun erst kommt uns das Gefühl der tiefsten Verlassenheit, des völligsten Abgeschiedenseins von der Welt zu völligem Bewußtsein. Hier also vollendet der Mensch das Wort, das die Natur begonnen; manchmal vollendet die Natur, was der Mensch zu sagen anhob. Das grandioseste Beispiel für das Letztere ist Dreber's Prometheus-Skizze, ein Bekenntniß seiner Seele, in den schwersten Leidenstagen entworfen. Grauenhaft wilde, zerrissene Felslandschaft bestimmt den Charakter des Begebnißortes; gegen rechtshin wird das Meer sichtbar; Wolkenfetzen von gewittergelber Färbung werden durch die Luft geschleudert, im Aufruhr scheint die ganze Natur zu zucken — im Mittelgrunde wird Prometheus sichtbar, angeschmiedet an den Felsen, über ihm schwebt der Adler. Die Figur des Prometheus erscheint hier durchaus nicht als herrschender Mittelpunkt des Bildes; die unbewußte Natur ist gleichberechtigter Träger des geistigen Vorwurfs; nicht das Begegniß kommt zur Darstellung, sondern — ich möchte sagen — es wird völlig in Stimmung umgesetzt, wodurch wir allerdings zum kräftigsten Bewußtsein des Empfindungsgehaltes dieses Mythus gelangen. Abgesehen von der Beschränktheit der Mittel, wäre der Skulptur eine solche Transponirung durchaus verboten; der Malerei sagt dieselbe völlig zu. So dürfen wir sagen: niemals sind bei Dreber die Figuren blos Staffage, niemals erscheint die Landschaft als bloßer Rahmen, in welchen die Figuren hineingesetzt sind; niemals ward die Figur blos in die Landschaft gesetzt, um eines bestimmten Farbenwerthes wegen. Ein begonnenes, aber nicht zu Ende geschriebenes

Wort wäre jedes seiner Bilder, dächte man sich die Figuren aus der Landschaft weg. In den geistigen Organismus des Bildes also sind sie aufgenommen, darum auch untrennbar und unlösbar von der umgebenden Landschaft. Daß der Künstler außerdem hohe Sorgfalt darauf verwandte, die Figuren in den formalen Organismus des Bildes hineinzukomponiren, ihre koloristischen Werthe für die koloristische Gesammtwirkung genau abzuwägen, weiß der Verfasser dieser Zeilen auch aus dem mündlichen Gespräche mit Dreber selbst. Gewiß aber gäbe dies den Figuren noch nicht den naturnothwendigen Zusammenhang mit der Landschaft, wären sie nicht schon im ersten schöpferischen Gedanken mit einander unlöslich verbunden gewesen.

Ich schließe diese kurzen Bemerkungen, die keinen andern Zweck haben, als die Betrachtung auf einen oder den andern Punkt hinzulenken, den sich eine Kritik gern entgehen läßt, die fürchtet, falls sie über Untersuchung von Zeichnung, Kolorit, Komposition u. s. w. hinausginge, kunstphilosophischer Velleitäten geziehen zu werden. Man hätte aber mit solcher Betrachtung die Bedeutung Dreber'scher Schöpfungen nur in geringem Maße erkannt. Denn tiefen inneren Lebens war er voll, und wie dies in persönlichem Verkehre überströmte, so pulsirt es in noch größerer Intensivität in seinen Werken. Unter der Pyramide des Cestius, wo er von seinem liebsten Freunde, dem Bildhauer Gerhard in Rom, gebettet ward, wird sich wohl bald ein Denkmal erheben; ein schöneres wird für ihn sein die Liebe und Verehrung der Deutschen, die aus der Kenntniß seiner Schöpfungen keimen wird. Leistete er doch, was die letzte Aufgabe der Kunst ist, uns durch die Pforte des Schönen in das Reich der Ideale zu führen; die Wege dahin sind nicht leicht zu finden, Virtuosenthum und Dilettantismus haben zu viel des Schuttes darüber gehäuft.

Hubert Janitschek.

Die Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen.

Gutes Licht wurde bis jetzt für das Haupterforderniß eines Ausstellungslokals gehalten; von einem solchen, ja von Beleuchtung überhaupt kann aber in dem Raume, welchen der Rheinisch-Westfälische Kunstverein zu seiner großen Ausstellung benutzt, nicht die Rede sein. Da seit dem Brande der Akademie noch immer kein geeignetes Lokal zu diesem Zwecke beschafft ist, geht die Kunst gleichsam um Unterkunft betteln und hat denn auch dieses Jahr wiederum mit der städtischen Tonhalle vorlieb nehmen müssen. Der Saal, in welchem sich die Gemälde befinden, empfängt das Licht durch zwei Reihen Fenster übereinander, die an jeder Seite angebracht sind, und ist außerdem ringsum von grünen Bäumen umgeben. Den Malern, insbesondere den Landschaftern, muß es in der That zu Muthe sein, als begingen sie einen Selbstmord, wenn sie ihre Bilder diesen Reflexen aussetzen. Ebenso gut könnte man Gemälde in einem Walde ausstellen! Eine geistvolle Komposition läßt sich dabei allenfalls noch würdigen, aber Farbeneffekte und Stimmungen sind gänzlich verloren. Um so peinlicher macht sich denn die Gedankenarmuth fühlbar, welche in jedem Jahre mehr hervortritt, und der wohl nur durch vielseitigere Geistesbildung der Künstler aufgeholfen werden könnte. Das Alltägliche wird noch alltäglich aufgefaßt und das Leben im nüchternsten Spiegel wiedergegeben; immer enger zieht sich der Kreis der Darstellungen zusammen, immer reizloser wird die Auffassung der Natur. Eine ehrenvolle Ausnahme macht hier H. Knackfuß mit seinem Bilde: Byzantinische Gesandte, welche einer orientalischen Fürstin, etwa der Frau eines Mongolenhäuptlings, Huldigung und Geschenke darbringen. Die höfliche Art der Byzantiner bildet einen interessanten Gegensatz zu der Indolenz der Asiatin, welche, auf ihrem Ruhebett hingestreckt, nur durch eine leichte Handbewegung die Annahme der Geschenke kundgiebt, zu der naiven Neugierde ihrer Frauen, die sorglos auf die Fremden starren. Das Ungestüm der Race tritt am meisten in dem Töchterchen der Fürstin hervor, welche sich über die Lehne des Ruhelagers geworfen hat und besser für die Steppe, etwa auf den Rücken eines wilden Pferdes paßte, als in diesen, freilich auch etwas barbarisch geschmückten Pruntsaal. Schade, daß diese Zierathen, insbesondere der goldene Rand des Bettes, zu sehr in's Auge springen und dadurch der Figur der Fürstin Eintrag thun. Vor dem Lager rechts müßte auch mehr Platz für die am Boden sitzenden Frauen sein, die jetzt so wunderlich gekürzt erscheinen, während wir den beiden Gesandten gern etwas von ihrer Länge, welche durch den monotonen Faltenwurf noch auffälliger wird, abziehen möchten.

Fr. Tüshaus vertritt die historische Kunst durch zwei Bilder, seinen „Germanicus am Rhein" und durch die „Heilige Genoveva". Wenn der Kampf der Deutschen und Römer, theils am Ufer des Rheines, theils auf Booten, welche im Strome liegen, auch mit Talent und Feuer dargestellt ist, so bleibt es doch ein großer Uebelstand, daß die Hauptfigur durchaus unbedeutend, fast schattenhaft erscheint. Die Komposition ist nicht frei von Manier, alle Bewegungen und Mienen sind peinvoll, gewaltsam; etwas Mäßigung, etwas Einfachheit würde die Wirkung nicht abschwächen, sondern erhöhen.

Die Genoveva, bei welcher dem Künstler engere Grenzen gesteckt sind, gewinnt daher den Preis. Die ernste, feierliche Stimmung, so unähnlich der bei diesem Gegenstand beliebten süßlichen Manier, führt uns das

unglückliche Schicksal der verstoßenen Frau vor Augen; der Anblick ihrer Wehmuth und Resignation, die graue Waldesdämmerung stimmten auch uns vor dem Bilde zu sanfter Melancholie. Nur das Kind reißt uns aus der Stimmung, da es unschön und von wenig aristokratischer Art erscheint. Auch können wir den Wunsch nicht unterdrücken, das rothe Gewand möchte weniger schwerfällig behandelt sein, nicht so leer und uninteressant über dem linken Knice liegen.

Das figurenreiche Bild von J. Leisten zieht durch den interessanten Gegenstand: „Ein tyroler Ringkampf", durch dramatisches Leben, Charakteristik und Frische an. Möchte nur der Genuß an diesem von Talent zeugenden Gemälde nicht durch zu große Derbheit in der Empfindungsweise und durch Härte der Malerei beeinträchtigt werden! Die Schwüle vor dem Gewitter, die elektrische Spannung der Luft, die Gewißheit, daß Blitz und Donner gleich losbrechen werden, halten den Beschauer in Athem. Hier wollen ungebändigte Naturkräfte aufeinanderplatzen, und wo diese Fäuste hinschlagen wächst kein Gras mehr. Alte hartgesottene Gesellen sitzen schmauchend umher und können kaum den Ausbruch des Kampfes erwarten, bei dem sie, wenn auch nicht mehr Mitspieler, so doch wenigstens noch Zuschauer sein können. Selbst die Frauen sind hier derber Natur, denken nicht an Flucht und lassen sich ihr Abendessen schmecken. Schade, daß das Gesicht des einen Mädchens durch eine Hand so peinlich durchschnitten ist. Echten Humor mischt in dies beginnende Drama die Gestalt des neugierig zuschauenden Reisenden, eines offenbar sehr gebildeten Herrn, mit blauer Brille und blauem Schleier, welcher, behandschuht und den rothen Bädeker im Arm, hier Volksleben studiren will.

E. Boeker beweist wieder seinen liebenswürdigen Humor in einem kleinen Genrebilde, „Morgentoilette" betitelt. Diese Morgentoilette zweier Bauernkinder ist viel amüsanter als die einer Fürstin. Die Wichtigthuerei der älteren Schwester, welche den drolligen gelben Haarzopf der jüngeren kämmt, ihre langen, dünnen Arme, der halb leidende, halb befriedigte Ausdruck der Kleinen, eines reizenden Kindes mit herrlichen blauen Augen, alles das ergötzt den Beschauer in harmlosester Weise.

Von Farbentalent und eigenthümlicher Auffassung giebt der über seinen Studien „eingeschlafene Student" von W. A. Schade Zeugniß, nur stört das Mißverhältniß in der Figur, da Kopf und Oberkörper zu groß gegen die Beine erscheinen.

Weniger originell, aber talentvoll und strebsam, zeigen sich H. Plathner mit seinem „Gut getroffen", J. Moselagen „Am Herd", Th. van der Beck „Am Brunnen", C. Hertel mit einer kleineren Wiederholung seines hübschen Gemäldes „Der Reconvalescent". In Fr. Hiddemann's „Politikern" fesselt die gute Charakteristik und sorgfältige Ausführung; gefühlvoll und ansprechend ist auch die „Rettung auf dem St. Bernhard" von S. Schex. H. Leineweber's „Erster Unterricht im Spinnen", R. Sohn's „Alterthümler", M. Todt's „Bis zum lichten Morgen" dürfen sich mancher Vorzüge rühmen. C. Volkers führt uns in ein Zigeunerlager, weit im Osten, zwischen schwarzbraune Menschen, die nicht weniger wild als ihre wilden Pferde erscheinen. Leider wird das harmonisch gestimmte Bildchen durch die Riesenknöpfe am Rock des Mannes und den großen, wunderlichen Stockknopf sehr beeinträchtigt.

Frau A. Ludwig vertritt die Frauen in verdienstlicher Weise mit den „Späne-Jungen", herumziehende Buben, welche Holzschnitzel verkaufen. Diese Vagabunden geben sich dem verbotenen Genuß des Rauchens hin, was dem allerliebsten schwarzen Bengel trefflich steht, indeß der rothe, so ganz verdorbene, nur Widerwillen erregen kann und deßhalb kein Vorwurf für die Kunst ist. Im kleineren Genre, aber recht sinnig und naturwahr zeigt sich auch Frau E. Preyer in ihrem vortrefflichen „Stillleben".

Von älteren Meistern schmückt Prof. C. Lasch die Ausstellung durch einen schönen, lebensgroßen Kopf, eine Schwarzwälderin, trefflich kolorirt, von hübschem, naivem Ausdruck, und Prof. R. Jordan durch ein fein ausgeführtes Genrebild „Der Abend". Der Kopf des Mädchens, welches seinen Geliebten zu erwarten scheint, ist anmuthig und auf's Zarteste vollendet.

Aus den letzten Kriegsjahren, welche sonst so viel Kompositionsstoff boten, haben wir nur ein Bild zu verzeichnen. M. Blankarts bleibt seiner Fahne treu und zeigt uns den Kronprinzen von Preußen, wie er sich auf dem Schlachtfelde von Weißenburg theilnehmend nach den Verwundeten erkundigt.

B. Lerche's „Bettler im Kloster" bilden den Uebergang vom Genre zur Architektur und Landschaft. Die Figuren sind mit glücklichem Humor gedacht und durchgeführt, das Elend beleidigt nicht den Blick, da all' diese Schelme bei ihrer Armuth wohlgemuther als mancher Krösus erscheinen, und die Mönche schon mit dem Suppenkessel nahen, den hungrigen Magen zu stillen. Der architektonische Theil des Bildes zeigt Lerche's bewährte Meisterschaft in diesem Fach. Den Landschaften in der ungünstigen Beleuchtung gerecht zu werden, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Wir beschränken uns daher darauf nur kurz einige Namen zu nennen, wie Weber aus München, Th. Schüz, J. Duntze, A. Flamm, („Das Grabmal der Cäcilia Metella", ein verdienstvolles Bild), A. Schweitzer, A. Arnz, F. Ebel, C. Jungheim, H. Pohle, E. Schönfeld, W. Brandenburg, W. Bode, bezweifeln aber nicht, daß unter dem grünen Dämmerlicht noch manches Gute verborgen ist.

Von Zeichnungen erwähnen wir den großen Fries von Prof. H. Mücke, eine Verherrlichung des Rheines. Der Gegenstand ist theils symbolisch, theils historisch behandelt. Alle Sagen und geschichtlichen Begebenheiten, welche sich am Ufer des Stromes abgespielt haben, werden uns hier im Bilde vorgeführt, und diese Vorgänge sind durch allegorische Figuren eingeführt, unterbrochen und abgeschlossen. Von poetischem Interesse sind vor Allem die Personifikationen der Nebenflüsse des Rheines.

An plastischen Werken weist die Ausstellung nur ein einziges auf, aber ein recht gelungenes, schön durchgeführtes, eine Psyche von G. Neumann aus Hildburghausen. Die Figur, etwa in halber Lebensgröße, ein Mädchen noch an der Grenze der Kindheit, auf einem blumenumrankten Baumstamm sitzend, die Händchen im Schooß übereinandergelegt, den Kopf heiter sinnend nach Oben gerichtet, giebt den Begriff der Seele, unschuldig und froh, wie sie aus des Schöpfers Hand hervorgeht, noch ungebeugt vom irdischen Druck und Schmerz, auf's Anmuthigste wieder. Diese Psyche sieht aus, als könne sie sich mit den zarten Schmetterlingsflügeln plötzlich in den reinen Aether, ihr natürliches Element, erheben, und doch ist alles fest, rund und kräftig an der trefflich modellirten Gestalt. O. A.

Aus Pompeji.

Fiorelli's Beförderung zum Generaldirektor aller Ausgrabungen in Italien mag die Verehrer des verdienstvollen Mannes wie diesen selbst befriedigt haben; für die wichtigsten Ausgrabungen Italiens, die in Pompei, ist diese centralistische Maßregel ein wirkliches Unheil. Wer längere Zeit hindurch Zeuge der Ausgrabungen war und weiß, wie dieselben jetzt betrieben werden, auch die frühere Methode kennt, der muß zugestehen, daß sich das ganze Verfahren entschieden verschlechtert hat. Manche Vorkommnisse erinnern sogar lebhaft an die Art, wie man in bourbonischer Zeit die Ausgrabungen betrieb. Die Herren in Neapel fröhnen, da „die Katze fort ist", nun wieder nach Herzenslust dem süßen Intriguenspiel, das dem Italiener, wie es scheint, ein Herzensbedürfniß ist; dabei wird in Pompeji erstens viel lässiger gearbeitet, zweitens das Ausgegrabene dem raschen Verderben überlassen. Schon im Museum zu Neapel fällt Jedem das Nachlassen der schroffen Disciplin auf; man wird durch das wüste Geschrei der sich von Saal zu Saal, von Stockwerk zu Stockwerk miteinander unterhaltenden Aufseher, durch das Gezänke der Kopistentagwerker unangenehm daran erinnert, in Neapel zu sein. Bei mehrstündigem Studium in einem der Säle ist Einem dieser Unterschied zwischen sonst und jetzt besonders auffällig. In Pompeji ist vor Allem die grenzenlose Achtlosigkeit zu rügen, mit der man das Ausgegrabene dem Untergange weiht. — Unlängst fiel eine ganze Wanddekoration in Stücken herunter. Die Versuchung, aus den zusammengeschobenen Trümmern sich ein Figurenfragment zu retten, war groß, und die Engländer haben ihr gewiß auch nicht widerstanden, die sich nun wieder häufiger in Pompeji herumtreiben und eifrig ihrem vandalischen Sammlungstrieb fröhnen. Nach einigen Tagen waren die Trümmer verschwunden und alles rein weggefegt. Es ist positiv, daß die Reste nicht aufbewahrt wurden, — wozu auch? War es ja doch nur eine Wanddekoration und die war ja für's Museum in Aquarell schlecht und recht kopirt! Eine andere sehr schöne Wand mit scharlachrother Dekoration ist im Winter durch Frost total ruinirt worden, nachdem man es nicht der Mühe werth gehalten, sie wenigstens durch Strohmatten zu schützen.

Machten die Künstler schon Fiorelli den Vorwurf, daß er mehr dem archäologischen als dem künstlerischen Interesse gerecht werde, daß er, wie man sich auszudrücken pflegte, „nur über oskische Inschriften Dächer mache", so ist es jetzt insofern besser geworden, als Archäologen und Künstler nun gleichviel Grund zu klagen haben.

Unlängst wurden in einem reizend dekorirten Zimmer zwei Bilder mit griechischen, völlig neuen Epigrammen entdeckt, beide auf die Darstellungen bezüglich. Das eine stellt den Kampf eines Satyrs mit Amor dar; dazu ein Vers; das andere die zwei Hirten, die dem Homer das Räthsel von den Flöhen aufgeben. Das dritte, ein ländliches Opfer darstellend, hat seinen Vers durch die Einritzungen der Lapilli verloren. — Dieses Zimmer verdiente ein Dach, so gut wie irgend eines in Pompeji, und wie wurde es gegen Schnee und Regengüsse geschützt? Durch einige Lappen Leinwand, die ich ganz durchnäßt daran hängend fand, die der Wind mit aller Gewalt gegen die Wand schlug. — Wenn man die bewunderungswürdige Frische sieht, in der die Wanddekorationen prangen, welche noch halb in der Erde stecken, wenn man den relativ ganz leidlichen Zustand, selbst der vor Jahrzehnten ausgegrabenen Fresken sieht, die durch nothdürftige Dächer geschützt sind, so kann man nicht umhin, einen eindringlichen Schmerzensschrei wenigstens niederzuschreiben, wenn man den raschen unverantwortlichen Verfall der Wind und Wetter preisgegebenen Bilder beobachtet.

Vor zwei Jahren sah ich im heftigsten Brande der Augustsonne manche herrliche Dekoration buchstäblich glühen, die ich letzten Winter von heftigen Regenschauern und gefrorenen Schneekörnern mißhandelt wiederfinden mußte. Ganze Wanddekorationen sind in diesen zwei Jahren völlig verschwunden, viele Bilder ganz verblichen, die ich vor zwei Jahren noch zeichnen konnte!

Es wäre eine lebhafte Agitation in den Kunst=

kreisen aller Länder zum Schutze Pompeji's sehr erwünscht, und ich würde mich glücklich schätzen, sie durch diese Zeilen angeregt zu haben.

☞ In den bourbonischen Zeiten grub man ganz toll und suchte fast nur nach Gold und Schmucksachen; darum vergrub man die Ausgrabung wieder, nachdem die Ruine völlig ruinirt worden war; jetzt gräbt man, Dank Fiorelli, vernünftig; doch wäre das bourbonische Mittel, die Ruine wieder zuzuschütten, der jetzigen Konservirungsmethode vorzuziehen. — Das Graben nach Raritäten, seien diese nun antiquarisch oder archäologisch, ist an einem solchen Fundorte wie Pompeji die gleiche Barbarei.

Es wäre eine Pflicht der italienischen Regierung, nicht nur auf die Ausgrabung, sondern auf sorgfältige Konservirung des Ausgegrabenen zu sehen; hat sie die Mittel nicht für beides, so soll sie lieber die Ausgrabungen sistiren und zuerst das retten, was aufgedeckt ist, bevor sie Weiteres dem Schutze der Aschendecke entzieht. — Dächer, ordentliche, gute Dächer, selbst Fenster und Thürverschlüsse, wären für Pompeji vorläufig wichtiger, als neue Ausgrabungen.

In letzterer Zeit ging durch die Zeitungen die Nachricht von einem großartigen Schatze, der in Pompeji aufgefunden worden sein sollte; bald darauf kam ein sehr starkes Dementi. Um die Sache klar zu stellen, will ich Ihnen genau mittheilen, was daran ist. Ausgegraben wurden in letzter Zeit gegen 20 goldene Ringe, 1 Halskette, Ohrgehänge und ein goldenes feines Netz. Das Tafelservice reducirt sich auf 7 Schalen mit Untertasse nach Art der in der Gläsersammlung befindlichen, eine eben solche Schale ohne Untertasse, sämmtlich aus Silber und in der Größe unserer Kaffeeschalen. Hiezu kommen 7 runde und 7 längliche silberne Löffel, worunter einer einen hölzernen zierlichen Griff gehabt haben mag. Dies ist das ganze „komplette Tafelservice". Unlängst fand man eine eigenthümliche Flasche aus Silber, welche an Ketten hängend und mit silbernem Stöpsel zu verschließen war.

In einem der Häuser, die jetzt ausgegraben werden, vermuthet man Gegenstände, beginnt aber wieder die ungeschickte Mode einzuführen, die Ausgrabung irgend einer „bedeutenden" Person zur „Ueberraschung" aufzuheben!

Von dem Laokoon-Bild wurde Ihnen schon Mittheilung gemacht. Die Gruppe ist getrennt. Der Vater (bekleidet mit einer rothen Tunika) kämpft allein mit der Schlange, der eine Sohn liegt todt im Vordergrund, der andere kämpft auf der Seite mit der Schlange. Es sind Zuschauer in das Gemälde eingeführt und ein weißer Stier, wahrscheinlich das Opferthier. In demselben Hause findet man im Augenblick noch ein hübsches Gemälde: Polyphem erhält einen Brief von Galatea durch einen auf einem Delphin reitenden Amorin, der die Schreibtafel mit köstlicher Geberde hinhält. Im Vestibül dieses Hauses befindet sich ein obscönes Mosaik, ohne Signum, welches mit einem ähnlichen Fresco im ersten Stock den Ruf des Hauses zu verdächtigen im Stande wäre, obwohl die sonstige Disposition normal ist.

In dem neuausgegrabenen Hause des „Orpheus" und dem gegenüber liegenden, welches als Hauptbild die Jagd eines Tigers enthält, kann man jetzt noch sehen, wie kräftig und schön solche große Bilder als Schlußdekorationen der Prospekte gewirkt haben möchten. Im Hause der Tigerjagd ist über dem Tablinum noch eine Freske zu sehen, die ein Forum darstellt, mit den übereinanderliegenden Kolonnaden und den bemalten Wänden derselben.

Im Hause nebenan, aus der Erde hervorstehend, sieht man eine streng architektonisch getheilte schwarze Wanddekoration mit lebhaft rothen Streifen und schönen grünen Guirlanden, darauf bunte Vögelchen. Man kann sich jetzt noch aus der Pracht dieser Farbe einen Begriff von dem wunderbaren Aussehen der „parete nere" in dem Hause gleichen Namens machen.

Es wird in Neapel wieder eine neue Publikation vorbereitet, die sich es zur Aufgabe stellt, die bisher nicht veröffentlichten Wanddekorationen von Pompeji mitzutheilen. Einige Blätter, die ich davon sah, zeigen, daß auch diese Reproduktionen leider zu dem von Zahn, Niccolini u. A. befolgten Prinzip der „Verschönerung" sich bekennen. Es werden auf diese süßlichen Vervielfältigungen so große Geldsummen verwendet, daß man Besseres, als solch' geleckte Zeug, dafür liefern könnte.

Dr. Isidor.

Vermischte Nachrichten.

* **Josef Schönbrunner** hat seine kürzlich vollendete Holzstockzeichnung von Dürer's h. Dreifaltigkeit im Wiener Belvedere gegenwärtig im Oesterreichischen Museum ausgestellt. Der Künstler war mit der Ausführung dieser ihm bekanntlich von der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien übertragenen Arbeit nicht weniger als 14 Monate hindurch beschäftigt, was uns nicht Wunder nehmen kann, wenn wir bedenken, daß es sich um eine Platte von 67 Centimeter Höhe und 62 Centimeter Breite handelt, und daß die Zeichnung mit der dem Künstler eigenen Gewissenhaftigkeit in voller Originaltreue charakteristisch und fein ausgeführt ist. Wir können nur wünschen, daß die Gesellschaft eine dieser Meisterleistung ebenbürtige xylographische Kraft finden möge, um die Herstellung des beabsichtigten Farbenholzschnitts ganz in der würdigen Weise durchzuführen, wie sie in Schönbrunner's Zeichnung begonnen worden ist.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. 8. Heft.

Kapitale und Strebepfeiler-Gesimse von der Stiftskirche zu Gernrode am Harz; Persisches Stoffmuster; Ornamente für Sgraffito; Oberlichtgitter von einem Hause in Botzen. — Moderne Entwürfe: Schränkchen; Staffelei; Plafond aus der Liederhalle in Stuttgart; Jardinière und Wanddekoration in Faience; Hausthüre in gebeitztem Eichenholz mit Oberlichtgitter und Laterne in Schmiedeeisen; Kachelofen; Griff und Abschluss eines Glockenzugs für Bronzeguss; Chatelaine und Medaillons.

The Academy. No. 220.
Ernst Rietschel, the sculptor, and the lessons of his life: an autobiography and memoir. By A. Oppermann. Translated from the german, von W. M. Rossetti. — Art books — M. Legro's etchings, von Ph. Burty. — Art sales.

L'Art. No. 82.
Le Professeur G. Botti et sa restauration de l'annonciation du Corrège, von A. Rondari. (Mit Abbild.) — Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. (Mit Abbild.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

11. August

Nr. 44.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Hallen zu Ypern und ihre Ausschmückung durch Ferdinand Pauwels.

Unter den vielen interessanten Hallenbauten, welche noch jetzt die niederländischen Städte zieren, nehmen die Tuchhallen von Ypern neben denen von Brügge mit Recht die erste Stelle ein. Sie überragen an Alter, Ausdehnung und künstlerischer Durchführung jene von Gent und Löwen, Diest und Mecheln. Die Macht und der Reichthum Yperns, welche es in Gemeinschaft mit Brügge und Gent an die Spitze aller übrigen belgischen Städte des Mittelalters stellten, offenbaren sich in dem Hallenbau ebenso wie die demokratische Stadtverwaltung durch denselben charakterisirt wird. Nach den Angaben aus dem Archive der Stadt wurde der Grundstein im Jahre 1200 am 1. März gelegt durch Balduin I. von Konstantinopel, Grafen von Flandern, und nach der preisgekrönten Schrift von M. Lambin „Mémoire sur la Halle au Draps d'Ypers" ist der Thurm oder Belfried der älteste Theil, der rechte Flügel, in den Akten der Stadt als „alte Halle" bezeichnet, wurde 1230, der entgegengesetzte 1285 ausgebaut. Der rechte Theil der Hinterfaçade wurde erst 1342 vollendet. Das Gebäude bildet ein gewaltiges Rechteck und ist ein Backsteinbau, dessen Details in Haustein ausgeführt sind. In das Innere des Erdgeschosses führt eine Reihe offener, jetzt zum Theil vermauerter Zugänge, über welchen durch zwei Geschosse sich dichtgedrängte Fensterreihen von gleicher Höhe im frühgothischen Stile ordnen; über ihnen zieht sich ein reizvoller Spitzbogenfries längs der Façaden herum, welcher von schlichten Zinnen bekrönt wird. Als einziger Schmuck dieser, obwohl etwas einförmigen, doch mächtig wirkenden ernsten Anordnung dienen an den Ecken Erkerthürmchen, und dieses Motiv wiederholt sich an dem schweren viereckigen Glockenthurm, welcher sich aus der 133,10 Meter langen Hauptfaçade erhebt. Solche Glockenthürme (Belfried, Bergfried, Beffroy) wurden von den freien Städten eigener Gerichtsbarkeit mit Vorliebe errichtet, um durch ihren Glockenklang die Bürger bei drohenden Gefahren zusammenzurufen und die Feuersbrünste anzuzeigen. Seit 1860 hat die Façade ihren ursprünglichen plastischen Schmuck zwischen den Fenstern des ersten Geschosses zurückerhalten: die Standbilder von 31 „Grafen von Flandern" und ihren Gemahlinnen, von Balduin dem Eisernen (863—874) bis Kaiser Karl V. sind von P. Puyenbroeck in Brüssel von Neuem ausgeführt. Die früheren 12 von 1513 wurden von den Franzosen 1792 herabgestürzt.

Das Innere des Gebäudes birgt einen gewaltigen Saal von 50 Meter Länge und 30 Meter Breite, und dieser ist es, welcher durch Ferdinand Pauwels' Meisterhand geschmückt werden soll. Bestimmend für die Anordnung der Gemälde war der freiliegende Dachstuhl, dessen vor der Wandfläche stehende Stützen die Wand in einzelne Theile zerlegen. Die sämmtlichen Verbindungsstücke des Dachstuhls sind einfach mit der Axt zugerichtet, und da man die einzelnen Hölzer je nach ihrer Länge und Stärke möglichst auszunutzen suchte, ergaben sich Unregelmäßigkeiten, welche für den die Gemälde anfertigenden Künstler wohl zu beachten waren. Der Dachstuhl ist aus Kastanienholz gearbeitet und ist so ausgezeichnet erhalten, als sei er jüngst gezimmert; nicht mit Unrecht schreibt man diese Erhaltung dem

Umstande zu, daß das Holz, welches zu Schiff von England herüberkam, während der Fahrt über den Kanal durch die Einwirkung der Seeluft widerständiger gegen äußere Einflüsse wurde.

Von den durch die Dachstuhlständer entstehenden Bildflächen haben zwölf die Länge von 4,50 Meter und ein Feld, das letzte, eine Länge von 12 Meter. Diese ganze Länge von 4,50, resp. 12 Meter benutzt der Künstler zu seinen Kompositionen, die durchweg eine Höhe von 3,80 Meter erhalten. Die Höhe der Felder ist von dem Künstler derartig zu seinen Kompositionen verwendet, daß er an der Unterkante der durchlaufenden Längspfette einen Wappenfries anordnete, unter welchem fortlaufend die dreizehn Kompositionen sich entwickeln. Die Fläche zwischen den Gemälden und dem Fußboden wird mit gemalten Teppichen geschmückt, die an ihren oberen Enden durch ein Friesband zusammengehalten werden, welches die Bezeichnungen der einzelnen Darstellungen, Sprüche und Embleme enthält. Vor den einzelnen Feldern sind Bänke aus Eichenholz geschnitzt beabsichtigt, um die etwa entstehende Einförmigkeit der Teppichanordnung zu heben.

Den Vorwurf für die dreizehn zu schaffenden Kompositionen hat der Künstler dem Zeitraum der Geschichte Yperns entnommen, welcher die Jahre 1187—1383, die Zeit vom Gedeihen der Stadt bis zu ihrer höchsten Blüthe, umfaßt. Die bürgerlichen wie kriegerischen Tugenden ihrer Bürger, ihre Rechtspflege, Verwaltung und der gewerbliche Fleiß sollen veranschaulicht werden, welche die Stadt im Mittelalter zu einer der reichsten und mächtigsten des Landes machten. Ganz besonders charakteristisch für die Geschichte Flanderns während des zu schildernden Zeitraumes ist das einmüthige Zusammengehen und Zusammenhalten der Fürsten und ihrer Unterthanen. Die beiderseitige Machtstellung bedingte sich hierdurch, die bedeutenden Rechte, welche sich die Städte weise zu erringen wußten, wurden von den Fürsten geachtet. Dieses der flandrischen Geschichte eigenthümliche ehrenvolle Verhältniß ändert sich seit 1383, da Philipp der Kühne den Burgundischen Bund gründete, welcher die Selbständigkeit und mit ihr die Blüthe der Stadt brach.

Es sei mir vergönnt, die durch den Ruf des ausführenden Künstlers doppelt interessanten Darstellungen aufzuführen:

1187. Gründung des Krankenhauses St. Maria, des ältesten aller flandrischen Krankenhäuser.

1206. Johanna von Konstantinopel, Tochter Balduin's I., Grafen von Flandern und Kaisers von Konstantinopel, giebt am Charfreitag Gefangenen ihre Freiheit zurück im Namen und zur Erinnerung an Christi Leiden.

Es ist diese Johanna dieselbe, welche Ferdinand Pauwels schon auf seinem ersten Bilde dargestellt, mit welchem er 1851 in die Oeffentlichkeit trat und welches so allgemeines Aufsehen erregte.

1214. Ferdinand von Portugal, Graf von Flandern und Gemahl Johanna's, legt den Grund zu den Befestigungen der Stadt.

1248. Der Rath von Ypern leiht Margaretha von Flandern die Summe, welche ihren Sohn Wilhelm aus der ägyptischen Gefangenschaft erlöste, welche er mit Ludwig dem Heiligen von Frankreich theilte.

1285. Errichtung der Hallen.

1302. Rückkehr der Ypernschen Krieger nach der Schlacht von Kortryk, jener blutigen „Schlacht der goldenen Sporen", welche durch die Tapferkeit der Ypernschen Krieger über die französischen Ritter unter Robert von Artois gewonnen wurde.

1316. Die Pest zu Ypern.

1330. Blüthezeit der Stadt, hervorgerufen durch ihren Gewerbefleiß, vornehmlich durch die Bereitung der Tuche (drapière d'Ypres; der Künstler benutzt zu dieser Komposition den historischen Besuch des Grafen Ludwig in der Stadt und die Eröffnung der großen Messe durch den Fürsten.

1383. Belagerung der Stadt durch die Engländer und die Genter, welche durch die Tapferkeit der Ypernschen Bürger genöthigt wurden, die Belagerung aufzuheben. Freilich war es den Engländern gelungen, die Vorstädte zu verwüsten, in welchen sich alle Tuchfabriken befanden.

Mit dieser Verwüstung beginnt der Verfall der Gewerbe und zugleich der Macht und des Reichthums der Stadt; wie gewaltig aber letzterer gewesen, zeigt sich dadurch, daß noch volle zwei Jahrhunderte vergingen, bis die gewerbliche Thätigkeit der Stadt vollständig vernichtet war.

Welche Fülle historischer, zu künstlerischer Darstellung geeigneter Vorwürfe bietet der eben aufgeführte Cyklus! Wie deutlich aber auch zeigt der dem Künstler gewordene Auftrag, wie man in Belgien bestrebt ist, die moderne Kunst auf den nationalen Boden zu stellen, welchem die herrlichsten Blüthen der alten niederländischen Kunst entsprossen sind. Der Auftrag trägt den gleichen nationalen Charakter wie die Bestellungen, welche früher bei Nicolaus de Keyser gemacht wurden zur Ausschmückung der Treppenhalle des Antwerpener Museums und bei Heinrich Leys zum Schmuck des großen Saales im Stadthause der gleichen Stadt. Speciell die politischen Grundideen des zuletztgenannten künstlerischen Schmuckes harmoniren mit denen, welche Pauwels' Kompositionen enthalten; auch hier ist die Darstellung der städtischen Gerechtsame betont, auch hier herrscht das Streben vor, dem modernen Bürger Belgiens zu zeigen, wie nur durch

Energie und Fleiß die Städte des Mittelalters ihre Bedeutung und Blüthe erreichten. Die Bedeutung der Arbeiten Pauwels' in Ypern geht aber über die Grenzen Belgiens hinaus; die gesammte Kunst, welche keine politischen Grenzen kennt, wird durch die Hallenbilder bereichert. Dafür bürgen uns die rastlose Thätigkeit des Künstlers, sein edler Wetteifer mit sich selbst, der ihm eigene durchdringende Blick für die Beherrschung seiner Vorwürfe in historischer wie künstlerischer Beziehung. Diese Eigenschaften haben Ferdinand Pauwels jene Werthachtung aller Künstler und Kunstfreunde eingebracht, welche seinen Namen schmückt. Namentlich wird sie ihm aus Deutschland entgegengebracht, welchem die bedeutende Lehrfähigkeit und Lehrthätigkeit des Meisters aus dessen Wirksamkeit an der Weimarer Kunstschule in den sechziger Jahren bekannt ist. Dieselben Vorzüge der Pauwels'schen Kompositionsweise und Technik, welche schon 1867 O. von Schorn in dieser Zeitschrift erschöpfend charakterisirte, schmücken die jüngsten Arbeiten in noch höherem Grade und wir wünschen dem Künstler nur die nöthige glückliche Muße, deren die Schaffung eines so langwierigen und umfassenden Werkes bedarf.

R. Steche.

Korrespondenz.

Stuttgart, im Juli 1876.

Mit dem Ankauf des Bildes: „Morgengruß des Schäfers“ von Christ. Mali in München hat die k. Staatsgalerie eine sehr glückliche Acquisition gemacht, denn kein Maler versteht es besser als er, die Eigenthümlichkeiten der geschilderten Thiergattung nach Gestalt und Gebahren naturgetreu dem Auge vorzuführen. In prachtvoller Berglandschaft sieht man ein Gehöft mit einem Pferch daneben, aus welchem am frühen Morgen der Schäfer die ihm anvertraute Heerde herauszulassen im Begriff ist. Die Freude dieser Thiere, die sich in ihren verschiedenartigen Bewegungen kund giebt, ist vom Künstler der Natur genau abgelauscht und in meisterhafter Weise dargestellt. Vor Ankauf war das Bild einige Zeit ausgestellt, und die allgemeine Befriedigung, die sein Beschauen hervorrief, durfte wohl zu dessen Erwerb aufmuntern. Auf kurze Zeit war auch „Der Einzug der mecklenburgischen Division in Orleans“ im k. Kunstgebäude ausgestellt, welchen L. Braun in München, wenn ich nicht irre, im Auftrag Sr. k. Hoheit des Großherzogs von Mecklenburg gefertigt hat. Auch in diesem Bilde hat der Künstler sein hervorragendes Talent bekundet, Scenen aus dem Kriege darzustellen. Am 4. December 1870 war der mecklenburgischen Division der ehrenvolle Auftrag zu Theil geworden, den Bahnhof von Orleans zu stürmen, dessen Besitz die Franzosen zwang, die Stadt zu räumen, in welcher sie sich wieder eingenistet hatten, nachdem die Bayern unter General von der Tann kurz zuvor der Uebermacht des von der Loire heranrückenden Feindes hatten weichen müssen. Zwei Tage lang hatte die Armee des Prinzen Friedrich Karl mit General Chanzy zu ringen, bis diese Entscheidung herbeigeführt werden und endlich um Mitternacht vom 4. auf den 5. December der Einzug in Orleans erfolgen konnte. Auf der mit tiefem Schnee bedeckten Place du Martroy sieht man den Großherzog von Mecklenburg, der, umgeben von den Generälen von der Tann, Manteuffel, Herzog von Altenburg, v. Stosch, dem Prinzen Paul von Mecklenburg, dem Generalstabschef Major von Strempel und anderen Offizieren, die Sieger an sich vorbei defiliren läßt. Das nächtliche Dunkel ist durch den Mond, die Wachtfeuer auf den Straßen, die Laternen und die Lichter an den Fenstern der Häuser genügend erhellt, und dadurch tritt eine jener Scenen vor Augen, welche alle Schrecken des Kriegs enthüllt, von welchen die Bürger eines besiegten Landes heimgesucht werden. Da sieht man Bewohner männlichen und weiblichen Geschlechts, welche sich und kostbare Habseligkeiten in Sicherheit zu bringen suchen, mit dem Ausdruck der Angst oder des Ingrimms auf den Gesichtern. Den Gegensatz zu der geängstigten Bevölkerung bilden Gruppen von gefangenen Offizieren und Soldaten, welche, unbekümmert um das, was um sie vorgeht, an einem lustigen Feuer sich wärmen, plaudern, rauchen, ausruhen und gleichgiltig die Ambulanzwagen an sich vorbei rollen sehen, in welchen sich vielleicht auch verwundete Kameraden von ihnen befinden. Kurz, Komposition sowie technische Ausführung lassen nichts zu wünschen übrig. Ein anderes Schlachtbild aus dem letzten Kriege war in der Permanenten Kunstausstellung zu sehen: „Die Erstürmung von Mont Mesly durch die Württemberger am 30. November 1870.“ Hauptmann Schott in Ulm, der selbst dieses Gefecht mitgemacht hat, obgleich Dilettant, verstand es, ein lebenswahres Schlachtenbild zu entwerfen. Mag dasselbe auch hinsichtlich der technischen Ausführung zu wünschen übrig lassen, so kann man um seiner Natur- und Wahrheitstreue willen wohl übersehen, daß namentlich der Vordergrund zu dunkel gehalten ist, was den Totaleffekt beeinträchtigt. Der Kampf am Mont Mesly war die Einleitung zu der zwei Tage darauf folgenden Schlacht von Champigny, die voraussichtlich nicht stattgefunden haben würde, wenn General Ducrot am 30. Nov. Sieger blieb, wie aus der von ihm selbst verfaßten Schrift: „Die Vertheidigung von Paris“ hervorgeht. — Das neueste und, wie der Kritiker eines hiesigen Blattes mit Recht sagt, eines der bedeutendsten historischen Werke des Professors H. v. Rustige hier: „Holbein zeigt dem König Heinrich VIII. und dessen Gemahlin Anna Boleyn einen Entwurf zu seinem Todtentanz“ hat allgemein großen

Beifall gefunden. Die Permanente Kunstausstellung brachte es ebenfalls und zog dadurch eine Menge Besucher an. Links im Vordergrunde steht der Meister und zeigt mit sichtlichem Eifer seine Komposition, auf der sich eine Königin befindet, die mit ihrem Gefolge auf eine Kirche zuschreitet, ohne zu ahnen, daß neben ihr der Tod wandelt und vor ihr ein offenes Grab sich befindet. An dem Tisch, auf welchem Holbein seinen Entwurf aufstellt, sitzt der König in reicher Kleidung und hört mit Unheil verkündendem Ausdruck in der Miene dem Vortrag zu. Hinter ihm, auf seine Stuhllehne vorgebeugt, steht Anna Boleyn, unheimlich von Anblick und Erklärung des Gegenstandes berührt, was sich namentlich in dem starren Ausdruck ihrer Augen ausgesprochen findet. Etwas seitwärts steht ein hoher Würdenträger der Kirche, der sich ebenfalls nicht sehr angenehm von dem Gegenstande berührt fühlt, indem er wohl ahnt, welchen Eindruck er auf das Gemüth des Königs hervorzubringen geeignet ist. Im Hintergrunde sieht man einen Kavalier und eine Dame des Hofs, welche sich über ein im Atelier des Künstlers an der Wand hängendes Madonnenbild harmlos unterhalten, ohne sich um das, was neben ihnen vorgeht, zu kümmern. Noch ist hervorzuheben, daß die reiche Gewandung der Hauptpersonen, die Juwelen, das Gold, der Pelzbesatz an den Kleidern des Königs und der Königin mit großer Meisterschaft gemalt sind. Dabei ist eine glückliche Harmonie der Farben gewahrt. Nirgends findet sich eine Spur des Haschens nach Effekt, der deshalb doch in hohem Grade erzielt ist. Mit der „Brandschatzung eines Klosters", im Festsaale der Kunstschule ausgestellt, trat ein junger Mann, Gustav Gaupp in München, als tüchtiger Künstler vor das hiesige Publikum, das ihn vor drei Jahren noch als bescheidenen Schüler der Kunstschule gekannt hat. Damals verließ er Stuttgart, um sich unter Meister Piloty in München weiter auszubilden. Wie sehr ihm dies gelungen, beweist das große historische Bild, das er geschaffen. Landsknechte haben ein Kloster überfallen, und man erblickt nun vier Genossen derselben, ihrer feinen Kleidung nach Anführer der Bande, in der Halle des Klosters, wo sie tüchtig gezecht haben. Man ersieht dies aus ihrer Haltung, ihren gerötheten Gesichtern und dem vergossenen Wein, der über das Tuch des Tisches herabfließt, an dem sie sitzen. Einer dieser Stegreifritter deutet energisch auf ein Blatt Papier, das wohl ein Verzeichniß der vorhandenen Kostbarkeiten enthält. Neben ihm steht der Prior mit einigen Brüdern, welche die begehrten Gegenstände, bestehend in Kirchengeräthen von Gold und mit Edelsteinen besetzt, mit trüber Miene herbeigebracht haben. Der Prior scheint wenigstens ein werthvolles Kruzifix retten zu wollen, das er in der Hand hält und gegen dessen Wegnahme er mit ausdrucksvoller Geberde, wiewohl vergebens, protestiren will. Um der an und für sich sehr ernsten Handlung doch auch einigen Humor zuzugesellen, hat der Künstler im Hintergrunde des im Halbdunkel sich hinziehenden Kreuzgewölbes einen wohlgenährten Bruder Kellermeister angebracht, der über die gottlose Handlung und den Gedanken, daß in Folge davon die reichen Tagesrationen etwas kleiner ausfallen könnten, entrüstet die Augen verdreht. Komposition wie Technik bekunden die bedeutende Begabung des jungen Künstlers, der nicht nur die handelnden Personen äußerst charakteristisch gehalten, sondern auch das reiche Detail der zahlreichen Gegenstände mit so vieler Sorgfalt behandelt hat, daß sich Historie und Stillleben gewissermaßen auf dem Bilde vereinigen. Ein noch größerer Eindruck wäre aber doch erzielt worden, wenn etwas klarer vor Augen geführt wäre, wie die wenigen brutalen Gesellen so ohne Widerstand der Klosterknechte Einlaß durch die wohlverwahrte Pforte hatten erlangen können. — „Des Sängers Traum" oder auch „Der Sänger an der Quelle" von Hans Makart frappirt wie alle Bilder dieses Meisters die Besucher der Permanenten Ausstellung, wenngleich dieses Werk hinter der Farbenpracht seiner Kleopatra zurücksteht und auch die Zeichnung nicht ganz korrekt genannt werden kann. Nichts desto weniger zog die Genialität der Komposition mächtig an. Ein schöner Jüngling ist in einem Hain hart an einer Quelle eingeschlafen, nachdem er zuvor noch eines seiner Lieder voll Liebe und Sehnsucht gesungen. Die begleitende Mandoline ruht in seinem Schooß, und er träumt wohl die Worte seines Liedes weiter, das die Nymphen aus den Tiefen des Wassers gelockt. Die schönste und üppigste darunter ist hart neben ihm aufgetaucht und greift mit kecker Hand in die Saiten; um ihn zu erwecken oder um ihn zu berühren, mag unentschieden bleiben. Im Hintergrunde sind zwei ihrer Mitschwestern sichtbar, von denen die eine eifersüchtigen Blickes zusieht, die andere aber selbst noch halb in Schlaf versunken ist. Der Gegenstand ist interessant genug, um allgemein anzuziehen, und man übersieht über der Schönheit der Carnation und den üppigen Formen der Gestalten willig die eben angedeuteten Mängel.

Außer diesen größeren historischen Arbeiten stellten sowohl Permanente Kunstausstellung wie Kunstverein in regem Wetteifer eine große Anzahl sehr schätzenswerther Bilder aus. In der Landschaft: von Th. Schüz, Eugen Hettich, Coomans, Reiniger, P. Weber, A. Calame, Bosbart, Schelfout, P. F. Peters, H. Herdtle, Kornbeck, Mousin (Seestück), H. Knorr; im Genre: von Pixis, F. Schlesinger, F. Ziemering, A. Heyn, Bandanini, Moreau, Tapiro, Tortelli, Barthelmes, Pietronella Peters; Blumen: von Anna Peters; Viehstücke: von Volz, L. Braun, Damme, Meißner, Bouvier, Eberle; Geflügel: von L. Rohde; Porträts: von L. Läpple, L.

Horst, G. Fischer; Aquarelle: von H. Herdtle jun.; Kohlenzeichnungen: von F. X. v. Riedmüller u. s. w. Die Plastik war tüchtig vertreten durch H. Bach, G. Scheck, Zedel, Schieler, welchem die Ehre zu Theil geworden, die Büste J. M. der Königin Olga anfertigen zu dürfen, welche Aufgabe der Künstler mit feinem Verständniß und gewandter Hand gelöst hat.

Ein monumentales Kunstwerk ist die nach den Plänen des Oberbauraths Leins erbaute Johanneskirche, welche, vor 10 Jahren begonnen, am 30. April dieses Jahres dem Gottesdienst übergeben werden konnte. Das sowohl im Aeußern wie im Innern in den reinen Formen edelster Gothik errichtete Gotteshaus macht sowohl durch seine ganze Anlage als durch das mit feinstem Geschmack und Verständniß ausgeführte Detail einen überaus wohlthuenden Eindruck, den noch die Lage des Gebäudes erhöht. Die Kirche steht nämlich auf einer in den sogenannten Feuersee einspringenden Landzunge, welche, wie überhaupt die ganze Umgebung, mit Bäumen, Gesträuchen und Rosenhecken geschmückt ist. In der innern Ausführung war das Bestreben des Meisters darauf gerichtet, dem Chor eine Gestaltung zu geben, welche den einfachen Formen des protestantischen Gottesdienstes entspricht; er gab deshalb demselben nur eine geringe Tiefe mit fünf Seiten eines regelmäßigen Achtecks, in der Absicht, die Kanzel möglichst im Mittelpunkt der Gemeinde aufstellen zu können. Dies ist nun zwar der Fall, da aber die Seitenschiffe bei der gothischen Anlage nicht zu umgehen waren und in Folge der Konstruktion sehr starker Pfeiler bedurften, so wird dadurch ein großer Theil der Besucher des Gottesdienstes behindert, den Prediger zu sehen. Ist dies schon ein bedenklicher Fehler, so wird derselbe noch dadurch erhöht, daß auch die Akustik zu wünschen übrig läßt. Ein weiteres Problem, das evangelische Gotteshaus mit reichen Farben zu schmücken, was man bis jetzt mit dessen Einfachheit kaum für verträglich gehalten hat, ist ebenfalls zu lösen versucht worden, und bei den Fenstern der Querschiffe im Maßwerk sind je drei leuchtende Farben in wirkungsvoller Zusammenstellung verwendet worden. Im Chor wurden sodann auf tiefdunkelblauem Grunde Sterne mit Weinranken angebracht. Die Fenster haben theils Malereien, theils sind sie von farbigem Glas. Die Kanzel steht auf grünen und rothen Marmorsäulen; der Schalldeckel derselben ist ein sehr gelungenes Werk gothischer Schnitzkunst. Die Orgel ist ebenfalls ein Meisterwerk. Die Angaben über die Zahl der Besucher, welche die Kirche aufnehmen könne, laufen sehr auseinander, doch mögen zwischen 2 bis 3000 Platz finden, von denen allerdings viele stehen müssen. S.

—

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Wiener Akademie der bildenden Künste. Das Professoren-Kollegium der Akademie hat in seiner Sitzung am 20. Juli folgenden akademischen Schülern Preise und Preisstipendien zuerkannt: Allgemeine Malerschule: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Gefangennahme Zinnon's“ „Buch der Richter“, Kapitel 16, Vers 19, „Philister über dir“, Herrn Adolph Hirschl aus Temesvar. Den Lampi'schen Preis für Aktzeichnungen nach der Natur Herrn Franz Krudowski aus Krakau. Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Ludwig Michalek aus Temesvar. — Allgemeine Bildhauerschule: Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Gustav Lichtenberg aus Wien. Den Reuling'schen Preis für eine nach der Natur modellirte Figur Herrn Karl Straßer aus Wien. — Spezialschule für Historien-Malerei des Herrn Professors v. Engerth: Ein Preisstipendium für ein Gemälde: „Frühling“ Herrn Gustav Heßl aus Wien. — Spezialschule für Historien-Malerei des Herrn Professors Eisenmenger: Ein Preisstipendium für ein Gemälde „Amor und Psyche“ Herrn Julius Schmid aus Wien. — Spezialschule für Historienmalerei des Herrn Prof. Feuerbach: Ein Preisstipendium für ein Gemälde: „Der heilige Sebastian“ Herrn Joseph Gisela aus Wien. — Spezialschule für Historienmalerei des Herrn Professors Trenkwald: Ein Preisstipendium für einen Karton: „Der verlorene Sohn“ Herrn Emanuel Oberhauser aus Wien. — Spezialschule für höhere Bildhauerei des Herrn Professors Kundmann: Ein Preisstipendium für eine Reihe von Arbeiten Herrn Heinrich Fuß aus Guntramsdorf (Niederösterreich). — Spezialschule für höhere Bildhauerei des Herrn Professors Zumbusch: Ein Preisstipendium für Modellirung einer anatomischen Figur Herrn Anton Brenek aus Brünn. — Spezialschule für Landschaftsmalerei: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Die Flucht nach Egypten“ (Evang. Matthäus) Herrn Gilbert von Canal aus Laibach. Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Eduard Zetsche aus Wien. Ein Preisstipendium für eine Reihe von Arbeiten Herrn Ludwig Gedlek aus Krakau. — Spezialschule für Kupferstecherei: Eine goldene Füger'sche Medaille für eine Zeichnung nach einem Porträt Holbein's im k. k. Belvedere Herrn Thomas Hrnczirz aus Wien. Den Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Anton Pfründer aus Villingen (Großherzogthum Baden). Ein Preisstipendium für den Stich des Porträts von Rahl Herrn Victor Jasper aus Wien. — Spezialschule für Graveur- und Medailleurkunst: Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Karl Gerl aus Wien. Ein Preisstipendium für eine Medaille Herrn Clemens Emptmeyer aus Wien. — Spezialschule für Architektur des Herrn Professors von Hansen: Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Entwurf eines Kunstgewerbe-Museums“, nach gegebenem Programme, Herrn Gustav Otto aus Altona (Holstein). Einen Gundel'schen Preis für die besten Gesammtstudien Herrn Richard Kahl aus Hagenow (Mecklenburg). Den Pein'schen Preis für eine schöne Kopie der Ansicht der Westseite des Parthenon Herrn Vincenz Benelik aus Proßnitz (Mähren). Den Haggenmüller'schen Preis für eine Reihe von Arbeiten Herrn Skjold Neckelmann aus Hamburg. — Spezialschule für Architektur des Herrn Professors Schmidt: Ein Preisstipendium für Projekte zu einer Domkirche und einem Schlosse Herrn Vincenz Rauscher aus Salzburg. Den Rosenbaum'schen Preis für die beste Lösung der Aufgabe: „Entwurf einer Fontaine“, nach gegebenem Programme, Herrn Leopold Theyer aus Wien. — Die akademische Schulausstellung war in diesem Jahre großer lokaler Schwierigkeiten halber ausnahmsweise keine öffentliche.

Sammlungen und Ausstellungen.

S. **Schwerin.** In der Großherzoglichen Gemälde-Galerie sind gegenwärtig einige Novitäten ausgestellt. Fräulein Minna Stocks, welche mit Glück das Thiergenre kultivirt, sandte drei kleine niedliche Bilder ein, welche die Fortschritte der jungen Künstlerin vortheilhaft konstatiren. Wenn sie künftig der Zeichnung eine größere Sorgfalt widmet, so

werden ihre Thierbilder noch mehr gefallen. Die „Winterlandschaft" von C. Malchin Weimar ist mit großer Sorgfalt bis in die kleinsten Details ausgeführt. Wenden wir uns nun den beiden Porträts zu, welche der Hof-Porträtmaler Theodor Schlöpcke im Auftrage des Großherzogs gemalt hat! Sie haben die Bestimmung, der Galerie-Abtheilung berühmter Mecklenburger eingereiht zu werden. Das eine derselben ist das Bildniß des Dichters, Kunstfreundes und Kunstkenners Freiherrn Adolph Friedrich von Schack in München, das andere ein Selbstporträt Schlöpcke's. Beide sind Brustbilder in Lebensgröße. In diesen Leistungen ist Höheres erreicht, als bloße Aehnlichkeit. Hier ist das innere Leben in den Zügen zur Erscheinung gebracht. Die plastische Ausarbeitung der Gesichtszüge, namentlich bei dem v. Schack'schen Porträt, ist von seltener Vollendung. Die technische Ausführung zeigt jene Wärme des Tons, die sehr anziehend wirkt. Schlöpcke verdient den besten unter den jetzt lebenden Porträtmalern beigezählt zu werden.

△ **Münchener Kunstverein.** Angesichts der wiederholten Klagen über die Inhaltlosigkeit unserer meisten neueren Bilder, welche nur mehr als Kaleidoskope wirken zu sollen scheinen, ist es doppelt erfreulich einem Künstler zu begegnen, der sich nicht blos in der Gegenwart umgesehen, sondern auch in der Kulturgeschichte seines Volkes. Als ein solcher erweist sich J. Weiser in seinem figurenreichen Bilde: „Ein Volkstheater im vorigen Jahrhunderte". Er hat darin den Charakter jener Zeit, der die Regierung Ludwig's XV. ihren eigenthümlichen Stempel aufgedrückt, mit großer Sicherheit und anmuthiger Leichtigkeit zum Ausdruck gebracht und sich gleichzeitig als ein tüchtiger Kolorist erwiesen. Weniger entsprach Gaiser's „Beim Pfänderspiel". Es gelang ihm nicht so gut, das Typische der Zeit auszusprechen, während es den einzelnen Personen andererseits an Individualität fehlt. Von tiefer psychologischer Wahrheit ist Herm. Schneider's „Trostlos", ein kleines anspruchsloses Bildchen, das zwei Kavaliere im Kostüm der Zeit Karl's I. in einem halbdunklen Gemache zeigt, dessen Boden mit Papieren bedeckt ist. Wir wissen nicht, welcher Art das Unheil ist, das hier waltet, aber wir fühlen, daß es keine Rettung mehr giebt. Louis Braun zeigt den hochsommerlichen Fremdenverkehr am „Wachterl", der bekannten Haltstation zwischen Reichenhall und Berchtesgaden, mit zahlreichen hie und da freilich etwas outrirten Figuren, und J. Brandt in seinem trefflich kolorirten „An der Fähre" eine charakteristische Scene aus seiner polnischen Heimat. In dem jüngsten, lebendig komponirten und mit männlicher Energie gemalten Bilde der Frau Biedermann-Arendts macht sich wieder ein namhafter Fortschritt der jungen Künstlerin bemerkbar. In den beiden Bildern von Baisch halten sich das landschaftliche und das Thier-Element derart das Gleichgewicht, daß man nicht weiß, ob man sie als Landschaften oder Thiergenre bezeichnen soll. Im Uebrigen aber lassen sie durch Frische der Auffassung, Leuchtkraft der Farbe und Energie des Vortrages die meisten Werke dieser Art, die wir in der neuesten Zeit zu sehen bekommen, unendlich weit hinter sich und sichern dem Künstler einen Platz unter den ersten seines Faches. Staebli folgt den Fußtapfen der großen Landschafter des 17. Jahrhunderts mit sicherem Schritte, wie seine groß und vornehm gedachte Landschaft „Im Tessin" neuerlich beweist. Auch Kotsch sucht durch bedeutende Massen zu wirken, doch vermißt man in seinen Bildern den heroischen Zug, der durch jene Staebli's geht. In den prächtigen Mondnächten Xylander's und Windmayer's erkennt man den Einfluß des zu früh heimgegangenen Eduard Schleich; namentlich gilt das von des erstgenannten wackeren Künstlers „Mondaufgang in Haardam". Ungewöhnlich stark erschien die Architektur-Malerei vertreten: Heger brachte ein fein empfundenes „Inneres des Lübecker Stadthauses" und Gerhardt höchst schätzbare Aquarellen aus der Alhambra und dem Hause der Familie Moro in Venedig. Piris setzt mit Eifer seine Illustrationen zu Richard Wagner's Opern fort und behandelte zuletzt „Brunhilde, die dem durch die Feuerlohe in's Rheinthal hinabziehenden Siegfried ein letztes Lebewohl zuruft" und „Lohengrin's Ankunft". In der Art, in welcher Wagner seine Stoffe auffaßt und sich für seine Zwecke zurecht legt, ist des Theatralischen so viel, daß davon nothwendig ein Theil in die Illustrationen zu ihnen übergehen muß. Das hervorzuheben ist eine Pflicht der Gerechtigkeit, zugleich aber mag bemerkt werden, daß es im letztgenannten, gleichfalls für die Photographie bestimmten und deshalb grau in grau gemalten Bilde weniger zu Tage tritt. Watter illustrirte Schiller's „Neffe und Onkel" und „Parasit" mit feinem Verständniß der gegebenen Charaktere. Weniger nahe scheint ihm der durchaus ideale Stoff, das „Mädchen aus der Fremde" gelegen zu sein. Dagegen behagt sich Meggendorfer ganz ungemein in ordinären Stoffen. Mit diesem Beiwort darf man doch wohl Themata, wie die von ihm gewählten: „Der praktische Handwerksbursch" und „Der belauschte Mönch" bezeichnen. Jener nimmt im Bach ein Fußbad und flickt sich gleichzeitig die Hose und dieser malt ein üppiges, nacktes Weib während seine frommen Brüder glauben, er arbeite an einem Madonnenbild. G. Kauffmann zeigt uns ein paar ländliche „Damspieler" mit köstlicher Charakteristik und feiner Färbung; v. Hagn eine seiner prächtigen „Gartenscenen im 18. Jahrhundert" deren jede ein kostbares Stück Kulturgeschichte zu sein pflegt. Wir freuen uns herzlich zu sehen, daß der treffliche Künstler nach dem jüngst erlittenen Verluste seines einzigen hoffnungsvollen Söhnchens in der Kunst wieder Sammlung gefunden. Von Th. Poth, einem Schüler Piloty's, sahen wir die „Beichte eines jungen Mönches" und ein „Junges Bürgermädchen im Kostüm des 16. Jahrhunderts". Im ersteren Bilde weiß uns der junge Künstler tief zu ergreifen durch die Seelenangst, die aus den Zügen des jungen Mönches spricht; das letztere muthet uns durch das stille Behagen freundlich an, das uns entgegen tritt. Von dem theatralischen Zug, der die Piloty-Schule charakterisirt, findet sich hier wie dort glücklicherweise keine Spur. Auch die feine Farbe erinnert nicht an dort beliebte Effekte. Trefflich angeordnet, nicht minder trefflich gezeichnet und kolorirt erweist sich R. S. Zimmermann's figurenreiches Bild: „Nach dem Fischfang", nur würden wir die gesottenen Krebse an dieser Stelle gern vermissen. Karl Kronberger läßt sich durch „die schlechten Zeiten" nicht um seinen Humor bringen und wir müßten das auch sehr beklagen, denn er ist so rar geworden wie ein weißer Rabe. „Die Tante kommt!" das ist ein Stoff so einfach, wie er nur gedacht werden kann, und doch, wie köstlich wirkt das Bild mit seinen wenigen Figuren, denen der heitere Künstler das für uns Epigonen an's Komische streifende Kostüm des ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts gegeben. Welch' prächtiges Original einer Tante und welch' liebliches Backfischchen von Nichte, vom hausbackenen Papa und anderen Familiengliedern ganz zu schweigen! Man sieht, ein wahrer Künstler ist nie um einen brauchbaren Stoff verlegen. Das Kostüm derselben Zeit wählte H. Philips für seine in der ersten Tanzposition dastehende Dame, die unleugbar gut gemalt ist, aber alle Welt zu fragen scheint, was sie eigentlich anfangen soll. Das ließe sich zur Noth noch ertragen; ein wenig gar zu stark aber ist es doch zu nennen, daß der schönen Dame am rechten Bein der linke Fuß sitzt oder doch zu sitzen scheint. Ohne alles und jedes Kostüm dagegen sehen wir auf dem Bildchen von O. v. Baditz „Der kleine Anbeter" ein junges Mädchen an einem Baume lehnen, ohne Zweifel eben im Begriffe, in's Bad zu steigen. Zu den Füßen des Mädchens aber hockt der Anbeter: ein Frosch! Es gehört in der That viel dazu, dem Publikum Derartiges zu bieten. Von Heinr. Lang war eine größere Anzahl militärischer Skizzen, Studien und Reminiscenzen aus dem Kriege und vom Exercierplatze ausgestellt, alle einen charakteristischen Moment mit überzeugender Klarheit festhaltend. Ungetheilten Beifall fand namentlich die Skizze: „Episode aus dem Gefecht bei Plessis-Piquet am 19. Sept. 1870." Manuel's „Porträt eines Kindes" wirkt durch tüchtige Modellirung und harmonisches Kolorit sehr günstig, zeigt aber einige Schwäche in der Zeichnung, das bekannte Erbübel der modernen Münchener Schule. Achteten wir Knab's ungewöhnliche Begabung weniger hoch, so würden wir seine „Historische Landschaft" mit den bis zum Einsturz schiefen Gebäuden und absolut unmöglichen Farbentönen mit Stillschweigen übergehen, so aber möchten wir ihn ernstlich mahnen, sein Auge an den Werken eines Poussin, Claude le Lorrain und Rottmann wieder gesunden zu lassen; nur ein krankhaft afficirtes Auge kann die Natur so sehen, wie Knab sie dermal sieht.

Vermischte Nachrichten.

△ **Rottman-Fest und Rottmann-Fresken.** Am 25. Juli d. J. waren es 25 Jahre, seit die Münchener Künstler auf der Höhe oberhalb Leoni am Starnberger See an der Stelle, wo Karl Rottmann manche Stunde auf hölzerner Bank gesessen und die Schönheit der landschaftlichen Natur in seine trunkene Seele aufgenommen, ein einfaches Denkmal errichtet. Seitdem ist in München gar manches anders geworden, die Verehrung des großen Künstlers aber hat sich wenigstens in einem engeren Kreise erhalten, und in diesem tauchte auch der Gedanke auf, an diesem Tage zur Lieblingsstätte des Meisters zu wallfahren. So fuhren denn dem drohenden Regen zum Trotz etwa 70 ältere und jüngere Künstler gen Possenhofen und zogen von dort den schönen Buchenwald hinan nach Feldafing. „Wer hat dich du schöner Wald aufgebaut so hoch da droben" klang es aus frischen Kehlen, wie es vor dreißig Jahren geklungen. Dann ging es über den grünen See nach Leoni hinüber und die Höhe hinan, die Rottmann's Namen trägt, wo eine poetisch angehauchte Rede Max Stieler's die festliche Stimmung noch erhöhte. Im prächtig gelegenen Hotel Rottmannshöhe nahm ein festlich geschmückter Saal die Gäste auf. Die feierlichen Klänge von Mozart's Fischor zogen weit in's Land hinaus, während die Festgenossen in weihevoller Stimmung das einfache Denkmal dicht am Hause umstanden, das später von unbekannter Hand mit Lorbeer bekränzt ward. Die Reihe der Festredner eröffnete der Vorstand der Münchener Kunstgenossenschaft, Maler Konrad Hoff, mit einem Toast auf den anwesenden Regierungsrath Grafen Rambaldi, dessen Liebenswürdigkeit die Künstler die großmüthige Ueberlassung des Grundes und Bodens zu danken haben, auf dem das Denkmal steht. Nach ihm sprach Graf Rambaldi selber, dieser warme Freund der Kunst und der Künstler, und dann folgte Toast auf Toast bald ernsten bald humoristischen Inhalts. Des k. Konservators Johann v. Pechmann Ovation galt den grauen Künstlerhäuptern Heinlein's, Kirchner's und Willers' die mit dem gefeierten Meister gelebt und gestrebt und Heinlein dankte mit gerührten Worten. Mit lebhaftem Beifall ward das von Hofrath Dr. Ernst Foerster bei Vollendung der italienischen Fresken im Hofgarten verfaßte und heut eingesendete Gedicht aufgenommen. Auch Hermann Rottmann, des Meisters einziger Sohn, befand sich unter den Festgästen und sprach dankende Worte. Und als die Pfropfen knallten und die Raketen des Witzes und Humors lustig über die Tafel hinsausten, erregte eine köstliche Ansprache des berühmten Bauchredners Dr. Carlo (Landschafter Ebert) allgemeinste Heiterkeit. Auch an Liedervorträgen fehlte es nicht, da sich der k. Lieutenant Hanfstaengl und die Sänger Kitliczeck aus München und Feßler aus Gotha unter den Gästen befanden. Kein Mißklang störte die schöne Harmonie der Festfeier, die ganz den sinnig-poetischen Charakter der alten Künstlerfeste zeigte. — Am Schlusse dieses Berichtes mag es mir gestattet sein, eines von Einheimischen und Fremden tiefbeklagten Mißstandes Erwähnung zu thun, der darin besteht, daß die Rottmann'schen Fresken in den Arkaden des Hofgartens auch während der guten Jahreszeit nur von 10 Uhr Vormittag bis Nachmittag 1 Uhr sichtbar, die übrige Zeit aber durch eisernene Schiebeläden verdeckt sind. Alle bisherigen Versuche, die k. Hofbau-Intendanz zur Abänderung dieser unglücklichen Maßregel zu veranlassen, blieben leider ohne Erfolg, obwohl es vielfach vorkommt, daß Fremde bei kürzerem Aufenthalte in hiesiger Stadt die Meisterwerke Rottmann's unter den gegebenen Umständen nicht zu Gesicht bekommen können.

B. **Professor Caspar Scheuren** in Düsseldorf hat wieder ein neues großes Werk nahezu vollendet, welches sich seinen bisherigen Schöpfungen ebenbürtig anreiht. Dasselbe ist im Auftrag der bekannten Verlagshandlung von Breidenbach und Baumann ausgeführt, die es demnächst veröffentlichen wird. Es betitelt sich: „Vom deutschen Rhein. Mit landschaftlichen und architektonischen Ansichten nebst Illustrationen zu rheinischen Dichtungen" und umfaßt im Ganzen fünfzig Blätter, von denen die Hälfte ganz neu aufgenommenen landschaftlichen Darstellungen gewidmet ist, die zum Theil auch die bisher noch nirgends berücksichtigten schönen Gegenden der wiedergewonnenen Reichslande Elsaß-Lothringen veranschaulichen, während die andere Hälfte die rheinischen Sagen und Geschichten sowie kleinere Ansichten bemerkenswerther Burgen und Orte bringt, welche Scheuren in der ihm eigenthümlichen, unnachahmlichen Weise geistvoll und geschickt mit einander verbunden hat. Die Mitte der Blätter füllt ein Gedicht, das die betreffende Gegend verherrlicht. Die eine Abtheilung ist in reichster Farbenpracht gehalten, die andere dagegen erscheint in einfacheren Tönen, wodurch eine angenehme Abwechselung erzielt wird. Wir wollen uns in keine nähere Beschreibung des interessanten Werkes einlassen, da dasselbe nach seinem Erscheinen jedenfalls eingehend in diesen Blättern besprochen werden wird; indem wir aber schon jetzt darauf aufmerksam machen, glauben wir annehmen zu dürfen, daß diese neue Verherrlichung unseres herrlichen Rheinstroms überall mit um so größerer Freude begrüßt werden wird, als Meister Scheuren mit sichtlicher Begeisterung und dem Einsatz seiner vollen künstlerischen Begabung daran arbeitet, und auch die Verlagshandlung keine Mühe und Kosten scheut, das Ganze in würdigster Weise herzustellen.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 30.
Marmorindustrie in Tirol, von G. Dahlke. — Zum Schutze der deutschen Industrie. — Die Eröffnung der kunsthistorischen Ausstellung in Köln. — Das Gewerbemuseum in Zürich.

L'Art. No. 83.
Esquisse d' une histoire de la peinture aux Etats-Unis d'Amérique, von W. J. Hoppin. — La caisse d' épargne de Bologne, von Ch. Gindriez. (Mit Abbildg.) — Le tableaux vivants, von L. Mullem.

The Academy. No. 221.
Sallet, Untersuchungen über Albrecht Dürer, von M. M. Heaton. — Conze's illustrations in archaeology, von A. S. Murray. — Art books, von Ph. Burty.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang. | Nr. 45.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

18. August | 1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die kunsthistorische Ausstellung in Köln.

I.

Am 1. Juli wurde durch den Oberpräsidenten der Rheinprovinz die Kölner kunsthistorische Ausstellung eröffnet. Dieselbe hat nach dem bereits früher mitgetheilten Programm in direktem Anschluß an die vorigjährige Frankfurter Ausstellung des oberrheinischen Kunstgewerbes die frühere Kunstthätigkeit des Niederrheins zu ihrem speciellen Vorwurfe genommen und damit das kulturgeschichtliche Unternehmen der Rheinlande zum Abschluß gebracht.

Die oberen fünf Empfangssäle des Civil-Kasino's bilden das Ausstellungslokal. Durch ein im rheinischen Renaissancegeschmacke eingerichtetes, mit kostbarem Mobiliar und Gobelins ausgeschmücktes Empfangszimmer gelangt man links in die kirchliche, rechts in die profane kunstgewerbliche Abtheilung, an die sich auf jeder Seite ein Gemäldesaal anschließt. In mehr als 50 zweckmäßig eingerichteten Spiegelglas-Vitrinen sind die Ausstellungsgegenstände untergebracht und gelangen sowohl hierdurch, als durch eine außerordentlich günstige Beleuchtung zu vollster Würdigung. Raschen Ueberblick und Detailstudium erleichtern die durchaus systematische Gruppirung der einzelnen Kunstgattungen sowie ein eingehend beschreibender, wissenschaftlicher Katalog. So bequem hiernach dem Beschauer die Selbstorientirung in der Ausstellung gemacht ist, und so verführerisch es erscheinen möchte, in voller Zwanglosigkeit seinen Schritten folgend, den zufälligen Wechsel der empfangenen Eindrücke in ihrer malerischen Wirkung wiederzugeben, so glauben wir doch für eine kritische Würdigung des Vorhandenen den umgekehrten Weg einschlagen zu sollen, indem wir das Programm des Unternehmens zu unserm Ausgangspunkte wählen.

Dasselbe beginnt seine I. Abtheilung mit römischen und gallischen Funden vom Mittel- und Niederrhein. Wir finden dieselben in Glasfabrikaten, Thongefäßen und Bronzegeräthen in einer Mannigfaltigkeit vertreten, die an das Museo Borbonico in Neapel erinnert. Was die Glastechnik anlangt, so gehören zu den hervorragendsten façonnirten Gläsern, wahrscheinlich griechischen Ursprungs, ein reliefirtes Gefäß in Form eines auf curulischer Sella thronenden Affen, der die Syrinx zum Munde führt; zwei doppelhenkelige Flaschen mit traubenförmig behandeltem Körper; ein milchweißer Glashelm mit Kamm und durch blaue Ornamentbänder angedeutetem Visir, während die Seiten Vögel in Laubwerk von aufgelegten Glasfäden zeigen; ferner ein hellgrünes Trinkhorn mit Oesen in Form von Delphinen für die Hängeschnur; verschiedenfarbige transparente Schalen, unter denen namentlich eine rubinfarbene mit rautenförmiger Musterung und zartem Handgriff hohe Technik verräth; sodann Fragmente eines Gefäßes mit figürlichen Medaillons in Goldgrund, überschmolzen mit blauen Glasnuppen; endlich ein mit drei geflügelten, in Gold kontourirten Figuren ornirtes Glas, umgeben von einer zweihenkeligen Vase in aufgeschmolzener, netzartiger Ornamentation. Nicht minder bedeutend sind die geschliffenen Gläser vertreten in einem kugelförmigen Krystallglas mit Kranzgewinde, Blätterverzierung und griechischer Inschrift, mehreren Bechern mit Gewandfiguren, einer Schale mit figürlichem Fries, den bewaffneten Lynkeus, Hypermnaestra und den

Pothos mit griechischer Umschrift darstellend, vor Allem aber in dem kostbaren Fragment eines vas diatretum von seltenem Umfange. Das weitabstehende ausgeschliffene Netzwerk desselben trägt auf den Verbindungspunkten der sich nach unten verjüngenden Maschen ein Blattornament. Während die beiden letzteren Gefäße dem Kölner Museum Wallraff-Richartz, beziehungsweise der Sammlung des Vereins von Alterthumsfreunden zu Bonn gehören, bilden die übrigen ausschließlich einen Theil der Privatsammlung des Herrn Karl Disch zu Köln. In ähnlicher Reichhaltigkeit wird die dortige Sammlung des Herrn Eduard Herstatt durch eine Auswahl römisch-rheinischer epigraphischer Anticaglien von mehr als 30 zierlich gegliederten schwarzen Trinkgefäßen mit weißen Inschriften wie Vivamus, Amas me, Zeses, aquam sparge, avete, bibamus, bibe, lude, misce, tene me vosce, uti frui, veres, reple me copo meri rc., ferner durch reliefirte Schalen in terra sigillata und terra cotta mit Laubwerk und figürlichen Motiven, sowie eine Reihe der formschönsten und in ihrem plastischen Schmucke künstlerisch bedeutsamen römischen Lampen nicht minder eigenartig vertreten. Großartig an Reichthum und Mannigfaltigkeit stellt sich endlich die Sammlung von römischen Bronzen, Geräthen und Schmuckgegenständen dar, zum weitaus größten Theil dem Herrn Hugo Garthe in Köln gehörig. Unter mehr denn 80 Statuetten und Reliefs sind von ganz besonderem Interesse ein geflügelter Merkur, ein Antinous, ein kämpfender Gladiator, die Kopfbedeckung einer Marmorstatue in Lebensgröße, eine vergoldete Bronzebüste des Juppiter Ammon, ein ovales Bronze-Medaillon der Minerva, ein rundes Silber-Relief mit dem Medusenhaupte, eine Handhabe in Form eines Widderkopfes, sowie ein griechisches und elf römische Kaiser-Medaillons in Bronze oder Gold. Dem städtischen Museum der Gesellschaft für nützliche Forschungen in Trier gehört ein überaus edel behandelter sitzender Merkur und eine getriebene Silberbüste zum Aufstecken auf eine Tragstange, dem Fürsten von Neuwied zwei getriebene Silber-Reliefs, das eine ein Kohortenzeichen mit plastisch vortretender Imperatorengestalt den überwundenen Feind zu Füßen, das andere Merkur, Fortuna und Mars darstellend. Unter den Waffen und Geräthen nimmt ein römischer Helm des letzteren Besitzers von Bronze und Eisen, ein Bronzebecher des Museums vaterländischer Alterthumsfreunde in Bonn mit einer wunderbaren Reliefdarstellung des zur Rhea Silvia herniederschwebenden Mars und seines Kampfes gegen den Herkules, zugleich mit einer ähnlich behandelten Silberpatera des Herrn Charvet in Paris den ersten Rang ein. Als Wunderwerke der Technik treten zur Seite: ein Fragment römischer Tauschirarbeit in Bronze mit Gold- und Silberornamentation des Professors aus'm Werth in Bonn, eine sechseckige, unten konisch auslaufende emaillirte Ampel der Garthe'schen Sammlung, sowie fünf Elfenbeinreliefs eines römischen Kästchens des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande zu Bonn. Ueber 50 römische Ringe in Originalfassungen und mehr als 150 römische Gemmen und Cameen in mittelalterlicher oder moderner Montirung bilden mit einer fast eben so zahlreichen Auswahl von Fibeln in jeder Metallart und Ornamentation das Gros der römischen Schmuckgegenstände, in dem emaillirte, niellirte, mit Steinen inkrustirte Agraffen, Ohrgehänge, Schnallen, vor Allem aber der Grabfund von Waldalgesheim des Bonner Museums von Alterthumsfreunden, bestehend in einer größeren und vier kleineren goldenen an den Ausläufen edel verzierten Hals- und Armspangen den Mittelpunkt, beziehungsweise den Uebergangspunkt zu einer Reihe fränkischer Schmuckgegenstände von hin und wieder reicherer, aber auch roherer Arbeit darstellen. Wir können diese erste Abtheilung nicht verlassen, ohne noch besonders hervorzuheben, daß sie neben den Werken antiker Kunst auch eine Menge kleiner Geräthe des Tagesbedarfs, wie z. B. silberne Löffel, Messer und Gabelgriffe, Schlüssel, Vorhängeschlößchen, Metallspiegel, eine Schreibfeder in Bronze mit kupferner Scheide, ein chirurgisches Besteck, ein Salbdöschen in Elfenbein mit der Aufschrift Betellius, welche einen höchst interessanten Blick in das häusliche Leben der Römer gewähren, zur Anschauung bringt.

Die folgende II. Abtheilung der textilen Arbeiten wird fast ausschließlich durch die kostbare Sammlung alter Gewebe und Stickereien des Herrn Domvikars Schnütgen zu Köln repräsentirt. Beginnend mit den römisch-persischen und sassanidischen Purpurgeweben des 6. und 7. Jahrhunderts, zeigt dieselbe in 757 Mustern und Kirchengewändern die ganze Entwickelungsgeschichte der Seidengewebe, wie sie vom Orient nach Spanien und Sicilien und von den Fabrikationsstätten Süd- und Norditaliens im 14. Jahrhundert nach Deutschland, namentlich aber nach Flandern und Frankreich sich verfolgen läßt; ferner die Stadien der Sammet- und Vortenwirkerei sowie den Fortgang der Gold-, Seiden- und Leinenstickerei bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts. Neben dieser ebenso reichhaltigen wie instruktiv geordneten Sammlung kommen noch in Betracht von kirchlichen Gewändern: die Casel des h. Bernhard, † 1153, in der älteren Glockenform aus einem kostbaren byzantinischen Seidenstoffe von goldgelber Farbe mit einer Adlermusterung aus der Abteikirche zu Brauweiler, ein Meßgewand von geschnittenem Genueser Sammet mit reichen figürlichen Stickereien in Blatt- und Bilderstich aus der Innung der Kölnischen Bildsticker von St. Columba in Köln, ein ähnliches Meßgewand mit Tunicella aus dem Dome zu Xanten, in der virtuosen Ausführung seiner goldgewirkten Stäbe nur mit der Bur-

gundischen Kapelle der Wiener Schatzkammer vergleichbar; von interessanten Arbeiten weltlicher Bestimmung: zwei Stadtbanner der Stadt Köln aus dem 14. und 15. Jahrhundert mit vier Meter langem Wimpel in gemusterter Seide; auf dem oberen rothen Felde die drei goldenen Kronen, im unteren weißen in einer gothischen Silber-Ornamentation verschiedene kleine Wappen in runden Feldern zeigend, ferner eine Seidenstickerei auf Leinwand mit zahlreichen figürlichen und ornamentalen Darstellungen, die auf fünf horizontalen Streifen derart vertheilt sind, daß der obere und untere Streifen die Bordüren bilden und ein Handtuch in Leinwandstickerei mit figürlichen Darstellungen in vier Wappenmedaillons, welches bei der Krönung Karl's V. von dem Erbkämmerer Grafen Eitel Friedrich von Zollern getragen worden, beides aus der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern. Den Schluß der Abtheilung mögen eine Reihe herrlicher Gobelins abgeben, von denen drei mit Darstellungen aus der Befreiung Jerusalems den Gebrüdern Pallenberg zu Köln, vier mit Reiterschlachten dem Herrn Charvet in Paris, zwei mit landwirthschaftlichen Beschäftigungen in der Manier des Lucas van Leiden und vier mit reichen Wappendarstellungen den Herren Gebrüdern Bourgeois in Köln gehören.

Der III. Abtheilung der dekorativen Malerei hat vorzugsweise die Kölner Dombibliothek durch Ueberlassung der seltensten und kostbarsten miniirten Pergamentcodices aus den durch den Friedensvertrag vom 3. Sept. 1866 ihr wieder zugeführten Handschriften und Inventarienstücken des Großherzoglich Darmstädtischen Museums und Archives den mächtigsten Vorschub geleistet. Beginnend mit einem Pergamentcodex in gr. Fol.: Collectio canonum aus dem 7. Jahrhundert mit reich verschlungenen altirischen Initialen und Einfassungsborten, welche durch die verwickeltsten Thier- und Bandverschlingungen belebt werden, findet sich in einer Auswahl der prachtvollsten Manuskripte die Entwickelung der Miniaturmalerei in ihren charakteristischen Stadien von der leicht gezeichneten phantasievollen Ornamentik der Schule von St. Gallen und der farbenprächtigen Kunstweise karolingischer Manuskripte in ihren mit Gold und Silber auf purpurgefärbtem Pergamente ausgeführten Texten bis zu den letzten Ausläufen der Renaissance, jenen naturalistischen Blumenbordirungen mit Insektenstaffage, durch 10 Jahrhunderte vertreten. Bei einzelnen dieser Codices entsprechen auch die Einbände der kostbaren innern Ausstattung. So zeigt eine dem Kölner Museum gehöriger Evangeliencodex des 9. Jahrhunderts mit angelsächsischen Initialen auf dem Einbanddeckel inmitten eines Filigranvierpasses den segnenden Heiland in vergoldetem Kupfer getrieben und in den Zwickeln die inkrustirten Evangelistensymbole, umgeben von einer emaillirten Borte; der Deckel eines aus der Abtei Corvey stammenden Evangeliariums aus dem Besitze des Obersten von Frankenberg in Münster ein miniirtes Christus-Medaillon mit den Evangelisten-Attributen, eingelassen in eine emaillirte Bordüre mit inkrustirten, gemmengeschmückten Zwischensätzen. Das Chartularium Prumiense der Trierer Stadtbibliothek ist in vergoldeten Messingplatten gebunden, welche hoch charakteristische Niellen des XII. Jahrhunderts zieren.

Die spätere Miniaturmalerei ist durch die äußerst minutiösen Konterfeie eines Augsburger Bürgermeisters und seiner Gemahlin in ganzer Figur (Jakob Seligmann, Köln), in vier größern Kompositionen mit allegorischen Figuren (Graf E. v. Fürstenberg), vorzugsweise aber durch mehrere annuthige Frauenporträts von Charin, Bersien, du Mont und Augustin vertreten, unter denen ein Brustbild der Madame Tallien von dem letzteren als Deckplatte einer Tabatière auf höchste künstlerische Vollendung Anspruch hat (Frhr. A. v. Oppenheim). T.

Korrespondenz.

Rom, im Juni 1876.

Ein Sensationsbild macht seit Kurzem ganz Rom von sich reden; was ich Ihnen davon schreiben will, sei nicht als ein Posaunenstoß angesehen, sondern als wahrheitsgetreuer Bericht über einen wirklichen, großen Erfolg, den ein junger Pole errungen hat. Nachdem man die liebe Mittelmäßigkeit herzlich satt bekommen hat, wird man recht vom Grund des Herzens froh, wenn endlich einmal wieder etwas Echtes und Großes entsteht, ein Werk, welches der Kunst unserer Tage das Schicksal ersparen helfen wird, daß sie nach den geistlosen, akademischen Schablonen beurtheilt werde, deren Größe mit dem Meter meßbar ist! Der junge Meister, von dem ich sprechen will, ist Henri Semieradzki, 1843 in Kharkow geboren, ein Zögling der Petersburger Akademie. Er machte sich an derselben durch einen Kompositionscyklus, in Sepia ausgeführt, zuerst bemerklich und gewann später den großen Stipendial-Preis. Nach einjährigem Verweilen in München, woselbst er ein kleineres Bild malte, ging er nach Rom. Nach Vollendung seiner von der Wiener Weltausstellung her bekannten „Sünderin" unternahm der junge Künstler ein großartiges Werk, welches nun vollendet ist und Rom in Bewegung setzt.

Der Gegenstand des kolossalen Bildes ist das in neuerer Zeit von verschiedenen Meistern behandelte Thema: Nero. — Während Piloty ihn über die Trümmer Roms schreiten läßt, Kaulbach ihn zum Mittelpunkt eines Bacchanals macht und beide die Christenverfolgung weniger scharf betonen, wählte Semieradzki gerade den Konflikt zwischen dem entarteten Römerthum und dem auflebenden Christenthum zum Hauptmotive des Bildes.

„Die Fackeln des Christenthums" ist also der Titel des Gemäldes — eine Christenverbrennung unter Nero der Gegenstand.

Die Scene spielt in den neueröffneten Gärten Nero's auf den vatikanischen Höhen. Vor der Estrade des prachtvollen Neronischen Palastes sind an eine lange Reihe blumenumwundener Pflöcke Christen angebunden mit der gebräuchlichen Inschrifttafel des Verbrechers: „Christianus incendiator. Urbis generisque humani hostis". Sie sind in Stroh eingewickelt, mit Pech bestrichen, zu Fackeln hergerichtet, welche „die Finsterniß erleuchteten, die Finsterniß, die sie nicht sah!" — wie eine Inschrift des Rahmens citirt. — Ueber die Palasttreppen herunter kommt der ganze Neronische Hof, jenes verlotterte Gemengsel von Senatoren, denen von den alten Tugenden Roms nur der stoische Gleichmuth blieb, dem Tode in's Gesicht zu sehen, Histrionen, deren Erster der Kaiser selbst ist, Lustdirnen und Gladiatoren, die eine Karikatur geworden sind des alten Römerheldenthums. — In einer sehr geistreich rekonstruirten goldenen Lectica werden Nero und Poppäa von Mohren getragen, ersterer an goldener Kette seinen gezähmten Tiger führend, rechts neben ihm ein Staatswürdenträger, die Leier des Kaisers in der Hand.

Nero ist auf der Estrade angekommen, der Ceremoniemeister giebt mit dem rothen Tuch das Zeichen, die Schergen klettern mit den brennenden Fackeln zu ihren Opfern hinan, der nächste Augenblick und das fürchterliche Licht brennender Menschenglieder wird diese Gesellschaft beleuchten, die, angesichts eines so schrecklichen Ereignisses, plaudernd, scherzend, debattirend, spielend, trinkend sich bewegt, als wäre es ein ganz gewöhnliches Feuerwerk, welches da angebrannt werden soll, — der schreckliche Anblick wird sie zwar alle aufscheuchen und ihre Blicke nach den armen Opfern einer erhabenen Idee lenken, die Herzen dieser Menschen werden aber kalt bleiben wie Stein.

Der Künstler hat natürlich den furchtbaren, mannigfaltig spannenden Augenblick vor der Katastrophe gewählt und ist damit einer wichtigen ästhetischen Forderung gerecht geworden. Abgesehen von anderen Vortheilen bleibt dem Beschauer die Hoffnung unbenommen, daß doch wenigstens einige von der Menge menschlich fühlen werden beim Leiden der armen Opfer; es ist also die eine Klippe glücklich umschifft, die Gérôme's Gladiatoren zu einem so unangenehmen Bilde macht, bei all seiner Schönheit, da Alles ohne Ausnahme auf demselben Bestie, und kein versöhnender Moment mildernd eingeführt ist. — Semieradzki unterstützt diese Aussicht auf eine Ausgleichung der grauenerregenden Gefühle durch die vorderste Gruppe, welche uns in das Bild einführt. Es ist eine griechische Sängerin, die ahnungsvoll die Zukunft zu schauen scheint, während der Knabe neben ihr voll Grauen und Entsetzen die schrecklichen Vorbereitungen betrachtet.

Von den Christen sind nur zwei Figuren besonders charakterisirt, ein ehrwürdiger Greis, dessen Patriarchenkopf, aus der schrecklichen Umhüllung hervorschauend, schon von der todbringenden Fackel beleuchtet ist und eine junge Christin, die im schrecklichen Augenblick Trost und Stärke sucht und findet in dem Anblick der Ruhe und Fassung des Greises. — In dem Gladiator an der entgegengesetzten Seite des Bildes dürfen wir wohl einen Neubekehrten erblicken, ohne etwas in das Bild hinein zu interpretiren. Ungesucht sind dergleichen geistreiche Contrapositionen und Anspielungen mehrere in dem Bilde zu finden, ohne daß darum der Vorwurf laut werden könnte, es seien dieser Bezüge zu viele. — Erwähnen will ich z. B. die Roma triumphans, welche, die Architektur krönend, den eigentlichen Triumphatoren, welche im Augenblick den Tod erleiden, entgegengesetzt ist; am Piedestal eines Neronischen Kolosses ein Hochrelief, welches Nero als triumphirenden Sänger darstellt ꝛc. —

Ungemein reich komponirt, erscheint das Bild durch sein vollendetes Gleichgewicht der Gruppen und Farben doch nicht überreich; durchweg originell und von jeder Imitation frei, ist es ganz ungewöhnlich solide in Zeichnung und Behandlung. Ganz aus einem Guß und aus dem Herzen gemalt, so „intim", wie nur irgend das Werk eines speciell „Intimen", ist es dabei strenge und gewissenhaft durchgeführt, frisch mit voller Jugendkraft gemalt und reif zugleich, so daß es keck mit den besten Werken des Jahrhunderts wetteifern kann. —

Das Bild bleibt den Sommer über in Rom, um gehörig auszutrocknen und kommt dann zunächst nach Wien, wenn sich daselbst Unternehmer finden, die den Transport und die Ausstellungskosten wagen wollen, dann geht es in die Akademie-Ausstellung nach St. Petersburg und über's Jahr wird es im „Salon" debütiren. —

Halten wir Rundschau über dasjenige, was letzten Winter in Rom geleistet wurde auf dem Gebiete der Malerei, so giebt uns die Ausstellung bei der Porta del Popolo ein sehr tristes Bild der hiesigen Kunstthätigkeit. Semieradzki ragt über seine Mitstrebenden gerade in dem Verhältniß hinaus, wie das Format seines Bildes über die kleinen Salonbildchen, die unverdrossen weiter fabricirt werden, nun aber denn doch auch dem Publikum zu viel sind. Dieser Winter war eine „cativissima stagione" für unsere hiesigen Fabrikmaler; die unterschiedlichen Stubenmädchen und Zopfdamen treiben nun in den Ateliers unverdrossen ihr prosaisches Tagewerk, kein „Amateur" hat sie entführt. — Sehr en vogue waren diesen Winter „Pompejanische Bilder", die aber auch nicht recht zur Geltung kommen konnten, da der Fürst dieses Genres in Rom weilt — Alma

Tadema, der sie Alle, Alle in den Schatten stellt. Zu nennen wäre Sciutti und allenfalls Bompiani, welch' letzterer den Akademismus abgeschworen und sich ganz modernisirt hat.

Die Ausstellungsangelegenheit, von der ich Ihnen im vorigen Jahre schrieb, ist noch nicht erledigt, doch soll auch der neue Unterrichtsminister dem Projekt günstig sein. Alle Künstler Italiens haben beigestimmt, mit Ausnahme der Florentiner, die also nicht nur in Eisenbahnangelegenheiten Kirchthurmpolitik treiben. Ohne Zweifel würde eine große, würdige Ausstellung Italiens Kunst nur heben und fördern; daß dies aber nöthig ist, lehrte deutlicher als je die diesjährige Kunstthätigkeit Roms. — Wenn man von Bedeutendem oder nur Interessantem spricht, so muß man von Fremdem reden.

Zu Letzterem zählen wir auch die diesjährige kleine Ausstellung der französischen Akademie. Die Architekten, Bildhauer und Kupferstecher waren diesmal zwar ganz ungewöhnlich schwach, dafür hatten wir eine interessantere Malerausstellung als im vorigen Jahre.

Morot's Medea ist trotz manchem Unreifen ein höchst talentvolles Bild. Medea, von ihren beiden Kindern geliebkost, sinnt auf deren Tod. Es ist eine wahre Tigerin, dieses kolossale blauäugige Weib, und die Analogie wird noch auffallender durch das katzenartige Anschmiegen der Kinder. Die obligaten „Akte" sind vorzüglich gemalt, ebenso alles Nebensächliche.

Toudouze wollte mit einer zur Salzsäule gewordenen Frau Loth's seine Meisterschaft in der Zeichnung beurkunden. Es gelang ihm zwar, uns zu überzeugen, daß er viel kann, doch ist dies Kokettiren mit Verkürzungen zu auffallend, um günstig zu wirken. Das Bild ist entschieden Morot's Medea nachzusetzen.

Feries stellte eine große treffliche Kopie des heil. Georg von Carpaccio aus der Scuola dei Dalmati in Venedig aus.

Da ich gerade von dieser Schülerausstellung spreche, möchte ich einen Punkt berühren, welcher von vielen Nächstbetheiligten oft besprochen wird, aber selten oder nie zu „maßgebenden" Ohren dringt, es ist das die Frage, warum Oesterreich nicht ebenfalls eine Akademie in Rom haben kann. Deutschland hat das Beispiel Frankreichs nachgeahmt und baut im Palazzo Caffarelli die Anfänge zu einer künftigen Akademie. Und Oesterreich?

Im Palazzo di Venezia haben zwar mehrere Künstler und die Stipendiaten der Wiener Akademie Ateliers zur Verfügung. Die Herren von der Gesandtschaft sind wirklich sehr liebenswürdig und freundlich; so hat sich zum Beispiel Baron Hübner jun. durch sein schönes Benehmen gegen den sterbenskranken Bildhauer Matzan den Dank sämmtlicher Kollegen des Armen verdient; doch läßt es sich nicht läugnen, daß die ganze Institution der „Römerpreise" völlig illusorisch ist, wenn das Hiersein der jungen Künstler sich nicht anders gestaltet.

Erringt ein Zögling der Akademie in Wien das Reisestipendium, so ist er noch keineswegs an dem Punkt angelangt, um eine mehrjährige, fast völlige Vereinsamung ertragen zu können; es ist nicht zu läugnen, daß hie und da ein junger Mann sich durcharbeitet; doch könnte man, wenn es auf's Namennennen ankäme, jedem, dem der Wurf gelungen, zwei entgegensetzen, die in der Verbannung des „Thurmes" theils zurückgegangen, meist aber stehen geblieben sind. — Der Thurm, in dem die österreichischen Künstler hausen, ist ein Stück von dem mittelalterlichen Befestigungsthurm des Palazzo di Venezia; dieser ist zu Ateliers für die jungen Maler eingerichtet. Ich sprach von „Verbannung". Dieser Thurm ist nämlich etwa 7 Stock hoch, und es gehört ein großer Entschluß dazu, die Kletterpartie hinauf zu den Ateliers, die im vierten Stock beginnen, zu unternehmen; nur selten entschließen sich bessere Maler, dieses Opfer zu bringen, selbst wenn sie ein junges Talent dort oben interessirt. Rein auf sich angewiesen, horsten die Armen dort oben und den Arbeiten der Besten merkt man dies bedenklich an. — Es wäre ein Leichtes, den Trakt, in welchem das frühere Canova'sche Atelier sich befindet, zu Ateliers herzurichten; daselbst hätten 10—12 schöne Räume für Maler und Bildhauer Platz, während die Dienerschaft füglich im Thurm unterzubringen wäre, da sie doch den Tag über beschäftigt ist, und ihre Schlafstätten in jenen luftigen Räumen gewiß sehr gesund untergebracht wären.

Es ließe sich diese Idee mit sehr wenig Phantasie und nur etwas gutem Willen wohl ausführen und mit wenigen Kosten das Wesentliche kopiren, welches an der französischen Akademie als bewährt befunden wurde. Ein Atelier z. B. könnte zum Aktstudium hergerichtet werden, zu welchem die Zöglinge verpflichtet werden sollten, falls die Römerreise dazu bestimmt ist, ernste Studien zu fördern und nicht den Zweck hat, Seminaristenmaler zu erziehen. Eine Semestralausstellung würde gewiß sehr anregend wirken, und ich glaube, Oesterreich ginge daran auch noch nicht finanziell zu Grunde, wenn zur Aufmunterung die besten Arbeiten, für welche lebensgroße Akte verlangt werden könnten, von Staatswegen angekauft würden. Wenn die Modellgelderfrage auch nicht so splendid behandelt wird, wie an der französischen Akademie, so könnte in dieser Hinsicht doch Erkleckliches geschehen, ohne den Staat zu arg zu belasten.

Es ist natürlich, daß eine solchergestalt kreirte österreichische Akademie in Rom einer Oberleitung bedarf. Diese Direktorstelle soll keine Sinecure werden, sondern ein Amt, das man einem der besten Künstler anvertrauen sollte.

Bevor ich schließe, noch ein charakteristisches Beispiel, welches die oben besprochene schiefe Stellung der jungen österreichischen Künstler in Rom illustriren kann.

Herr A. Hynais aus Wien, ein Schüler Prof. Feuerbach's, befand sich nach seiner Ankunft in Rom in der Lage aller jungen österreichischen Künstler. In's Meer der Kunstschätze geworfen, ohne Steuermann, ohne Aufgabe, ohne Plan, — auf des Thurmes Höhen im Palazzo di Venezia verbannt, lugte auch er von da in's Land, die Trajanssäule tief unter sich sinnig betrachtend. Glücklicher als Andere, fand er aus dem Dahinbrüten und Kunstbummeln einen Erretter in der Person des Rektors der Anima, welcher sich im letzten Stock des sogenannten böhmischen Hauses eine Wohnung und Kapelle einrichtete. — Hynais erhielt den Antrag, diese Kapelle al fresco auszumalen. Obwohl nur tausend Francs für die ganze Arbeit als Honorar in Aussicht gestellt wurden, ergriff der junge Künstler begierig die Gelegenheit, überhaupt etwas zu thun und ging an's Werk.

Mit sehr vielem Geschick und richtigem Gefühl wurde der Raum architektonisch eingetheilt und der obere Theil der Hauptwand gemalt. Da es die erste Fresco-Arbeit des jungen Mannes war und kein rathender, erfahrener Künstler ihm zur Seite stand, so mußte anfangs rein experimentirt werden. Nach dem Auftrocknen gab es unzählige Flecke und, statt eines blauen, einen rothen Himmel. Große Desperation des Bestellers! Ludovico Seitz wurde herbeigerufen; dieser beruhigte denn auch den Besteller, gratulirte ihm, ein so schönes und seltenes Talent für seine Kapelle gewonnen zu haben, und rieth ihm, den jungen Mann nur gewähren zu lassen. — Etwas vorsichtiger geworden, ging diesem die Arbeit bald ohne Hindernisse von Statten, und unlängst konnte Hynais die Arbeit dem Besteller übergeben zu dessen nun völliger Zufriedenheit.

Die Hauptwand theilte Hynais der Höhe nach in zwei Theile, für den oberen eine Madonna mit Putten komponirend, den unteren dreifach theilend. In diesen Raum malte er nach Art alter Triptycha im Mittelfeld einen Heiligen, ich glaube, St. Wenzel, in den Seitenfeldern ebenfalls Heilige, von denen einer den Donator dem Hauptheiligen empfiehlt. Die Komposition sowohl als die Zeichnung der unteren drei Theile ist sehr stilvoll und mit großem Talent ausgeführt. Die Madonna und überhaupt die ganze obere Komposition will dagegen nicht recht zu dem im Geiste der zartesten Frührenaissance gehaltenen unteren Haupttheil passen, da in ihr barocke Reminiscenzen zur Geltung kommen, die in der Hauptkomposition völlig überwunden sind.

Was an der Arbeit des jungen Hynais Tüchtiges und Gutes ist, kann er als ganz eigenes Verdienst ansehen, was daran zu tadeln ist, in Komposition und Technik, fällt nicht ihm zur Last, sondern dem unglücklichen Umstande, daß die Zustände, unter welchen unsere jungen Stipendiaten in Rom arbeiten, ganz und gar der richtigen und ersprießlichen Organisation entbehren. Gott besser's!

Dr. Isidor.

Kunstliteratur.

* **Von Schnaase's hinterlassenem Schlußband** ist soeben die erste Abtheilung, herausgegeben von W. Lübke, unter Mitwirkung von O. Eisenmann bei Buddeus in Düsseldorf erschienen. Dieselbe enthält außer einigen Kapiteln allgemeinen Inhalts, welche als Einleitung in die moderne Kunst dienen, eine meisterhafte Darstellung der flandrischen Malerschule bis zum Schluß des 15. Jahrhunderts. Wir kommen auf dieselbe zurück. Bemerkt sei hier noch, daß dieser Band ebenso für die Besitzer der 1. wie für die der 2. Auflage den Schluß des Werkes bildet.

Kunsthandel.

Die Münchener Ausstellung hat bereits ihre Literatur. Von C. A. Regnet ist bei Lehmann und Wentzel in Wien ein „Führer" durch die Ausstellung erschienen, der seine guten Dienste thun wird, namentlich so lange der offizielle Katalog nicht fertig vorliegt. Der 2. Auflage des Regnet'schen Büchleins möchten wir ein Personalregister wünschen. J. B. Obernetter kündigt soeben eine Publikation an, welche etwa 100 der hervorragendsten Ausstellungsobjekte aller Epochen und Stile in Lichtdruck mit erläuterndem Text von H. E. v. Berlepsch enthalten soll. Es werden 10 monatliche Lieferungen, jede zu 12 Mark, in Aussicht gestellt.

Kunstgeschichtliches.

Ausgrabungen in Athen und Tanagra. Während in Olympia Sommerferien sind, werden in Athen die glücklichsten Ausgrabungen vorgenommen und Erfolge erzielt, wie sie der Archäologischen Gesellschaft daselbst lange nicht gelungen sind. Die Aufräumung der südlichen Abhänge der Akropolis ist endlich mit Energie in Angriff genommen worden, und hier hat man nun erstlich eine Reihe von Denkmälern gefunden, welche von der Akropolis herabgestürzt sind. Dazu gehört die wichtige Vertrags-Urkunde zwischen Athen und Chalkis, ein Schriftdenkmal ersten Ranges, von dem schon die Rede gewesen ist, dann eine zweite Bundes-Urkunde, auf eine Verbindung Athens mit Arkadien, Elis und Phlius bezüglich; ferner ein Volksbeschluß, der sich auf Neapolis in Thracien bezieht, und andere Dekrete von Athen. Man hat auch nach Hinwegräumung des Herabgestürzten an Ort und Stelle die Grundmauern von Heiligthümern zu finden begonnen, namentlich die vom Heiligthum des Asklepios, unweit westlich von dem durch Strack ausgegrabenen Theater. Man hat nicht nur die Grundmauern gefunden, sondern auch eine ganze Anzahl von Skulpturen, namentlich Votivsteine mit Reliefs und Inschriften, die sich auf den Heilgott nebst Hygieia und Machaon beziehen. Auch eine Bau-Inschrift ist gefunden aus dem Jahre des Diokles (287 v. Chr.). Die Fortsetzung dieser Ausgrabung verspricht noch mannigfache Ausbeute für Kunst und Topographie. In Tanagra findet man jetzt Terrakotten des alterthümlichsten Stils, weibliche Idole mit einem Modius auf dem Kopfe, schwarz und roth bemalt auf gelbem Grunde.

Köln. Ztg.

Personalnachrichten.

Professor Anselm Feuerbach hat zur Herstellung seiner Gesundheit von der österreichischen Regierung einen längeren Urlaub erhalten, nach dessen Ablauf der Künstler seine Thätigkeit an der Wiener Akademie wieder aufzunehmen gedenkt.

Sammlungen und Ausstellungen.

O. B. **Aus dem Wiener Künstlerhause.** Daß die Pforten des Künstlerhauses in der Zeit der sauren Gurken nicht ge-

schlossen werden, bis die ersten Landschafter mit ihren Skizzenbüchern von der Studienreise heimkehren, mag wohl der Rücksicht auf die Fremden entspringen, denen man Gelegenheit geben will, die anmuthigen Räume des schönen Gebäudes kennen zu lernen; die sommerlichen Ausstellungen selbst sind in der Regel, und auch diesmal, nicht viel mehr denn ein Vorwand. Als Hauptstück der Juli Ausstellung wird das im Eigenthume der „Verbindung für historische Kunst" befindliche Bild von G. Spangenberg in Berlin: „Luther's Einzug in Worms" angekündigt, um dessen Besitz ich den genannten Verein nicht beneide. Mit dem besten Willen ist darin keine Spur von historischem Geiste zu entdecken, und selbst der für ein Historienbild so „dankbare" Kopf Martin Luther's, welcher uns, Dank dem Aufschwunge der deutschen reproducirenden Kunst um jene Zeit, wohlvertraut ist wie kaum ein anderer Held der Epoche, entbehrt auf dem besprochenen Bilde nicht nur aller Bedeutung, sondern auch der Porträtähnlichkeit. Die Komposition leidet an Unklarheit und ungeschickter Disposition; das Kolorit ist hart und grell. Was sonst an neuen Oelgemälden ausgestellt ist, verdient nicht besprochen zu werden; zum Glück sind jedoch einige ältere Bilder vorhanden, welche die Ehre des Hauses retten. Zu denen rechnen wir ein mit gewohnter koloristischer Meisterschaft ausgeführtes Selbstporträt von Amerling, eine sehr ansprechende, gemüthvolle kleine Dorfgeschichte von Waldmüller, einen trefflich behandelten „Strand" von O. Achenbach und eine mit hübscher Empfindung, doch mit bescheidener Technik ausgeführte Landschaft von Joh. Rafialt. Ein Interieur von Pettenkofen, eine Marine von Ch. Hoguet, zwei Thierstücke von Otto von Thoren und ein Genrebild „Nachrichten vom Kriegsschauplatze" weisen die bekannten guten Eigenschaften dieser Meister auf, bieten aber nichts besonders Bemerkenswerthes. Sonst möchten wir noch einige interessante Zeichnungen und Aquarelle hervorheben, die der älteren Wiener Schule entstammen und größtentheils Porträts sind, namentlich die Arbeiten von Fendi, Danhauser, Agricola und Kriehuber. Auch die Zeichnung Führich's „Ermordung des h. Königs Wenzel" ist als verkäuflich ausgestellt; sie gehört aber nicht zu den bedeutendsten Arbeiten des Meisters. Von Calame sind zwei hübsche Landschaftsstudien, eine Bleistift- und eine Kohlenzeichnung, vorhanden. Großes Interesse und angenehme Rückerinnerungen bot uns das mit großer technischer Meisterschaft und in vollendeter Perspektive ausgeführte Gouachebild „Nuova Loggia Pia" von Alessandro Mantovani, dem berühmten Restaurator der Loggien des Vaticans. Um den Raum zu füllen, hat man diesmal auch die zum Zwecke der Verloosung unter die Mitglieder angekauften Bilder ausgestellt. Außer der Seelos'schen Landschaft und der Marak'schen Zeichnung und allenfalls noch dem originellen Geyling'schen Genrebilde möchten wir wahrhaftig keine dieser Acquisitionen gewinnen, und wir können auf dieselben mit einer kleinen Interpolation wohl den bekannten Ausspruch anwenden: „Weniger, aber Besseres, wäre mehr gewesen!" Will die Leitung der Künstlergenossenschaft auf dem Wege der Verloosung die heimische Kunst unter ihre Abonnenten tragen, so möge sie die verfügbaren Mittel auf den Ankauf einiger bedeutender Bilder concentriren, die für den glücklichen Gewinner in Wirklichkeit einen künstlerischen Gewinn bedeuten, und im Uebrigen, als Nietenblätter, gute Stiche und Radirungen vertheilen, an denen jetzt auch bei uns kein Mangel herrscht.

W. **Kasseler Kunstverein.** Wie schon aus dem früher mitgetheilten Bericht über die Wirksamkeit unseres Kunstvereins in den Jahren 1874 und 1875 hervorging, war der Stand der finanziellen Verhältnisse des Vereins selbst in dieser Periode, wo so viele künstlerische und gewerbliche Unternehmungen von der allgemeinen geschäftlichen Kalamität der Zeit so schwer zu leiden hatten, ein sehr günstiger, ein Umstand, welchem es zum Theil wohl auch zuzuschreiben sein mag, daß die permanente Ausstellung des Kunstvereins im Ganzen recht zahlreich beschickt ist. So hatte dieselbe auch während der letzten Monate eine Anzahl sehr beachtenswerther Novitäten aufzuweisen, welche eine eingehendere Besprechung verdienen. Unter dem Gros der modernen Ausstellungsobjekte, das sich ja, wie bekannt, aus den dem Fach des Genre's und der Landschaftsmalerei angehörenden Werken zusammensetzt, nehmen Geschichtsbilder sowie auf freier poetischer Conception beruhende Darstellungen eine so auffallende Ausnahmestellung ein, daß wir in unserer heutigen Betrachtung billigerweise mit diesen den Anfang machen. Eine in mancher Beziehung sehr tüchtige Leistung in dieser Richtung ist zunächst ein größeres Gemälde von Hamel in Frankfurt a. M.: „Gefangennehmung des Grafen Egmont". Was bei dem Bilde so wohlthuend wirkt, ist nächst dem klaren und gleichmäßigen schönen Ton, in welchem das Ganze gehalten ist, die Einfachheit der Situation und die schlagende Wirkung, welche der Künstler mit wenigen, aber wohlberechneten Mitteln zu erzielen wußte. Der Beschauer sieht sich sofort in die Situation versetzt, ohne durch viel überflüssige Nebenpersonen davon abgezogen zu werden. Wir sehen das reich und geschmackvoll ausgestattete Kabinet Alba's. Inmitten desselben, an einem mit schwerer goldgestickter Decke behängten, mit Papieren und Karten bedeckten Tisch, steht der Herzog, eine finstere Gestalt mit prächtigem Charakterkopf, dem ihm gegenüberstehenden Grafen Egmont den Verhaftsbefehl entgegenhaltend. Egmont blickt den Herzog, betroffen über diese unerwartete Wendung des Gesprächs, starr an, mit der Linken unwillkürlich an den Schwertgriff fassend. Wie verschieden auch die Auffassung der Charaktere beider Gestalten sein kann, so muß man doch sagen, daß die Situation hier völlig erschöpft ist. Ebenso vortrefflich malt sich die Wirkung der Scene in den Umstehenden, namentlich in den beiden Pagen und in Ferdinand, welcher in stiller Theilnahme hinter dem Herzog steht. Die Art und Weise dagegen wie die eintretenden Wachen, die zudem stark an das Modell erinnern, ihren Antheil an dem Vorfall zum Ausdruck bringen, namentlich die Gruppe zur Rechten, hat uns weniger gefallen; sie würden ihren Dienst auch bei gemessenster Haltung schon genügend gethan haben. Die Malerei des Ganzen verdient bis auf die Gobelins herab, welche die Wände bedecken, alles Lob. Zwei vortreffliche Gemälde, gewissermaßen mythologische Genrebilder, waren von O. Försterling in Klein-Zschachwitz bei Dresden ausgestellt, „Quellnymphe" und „Waldmärchen" benannt, welche beiden Gemälde von den bedeutenden Fortschritten, die der begabte Künstler in neuerer Zeit gemacht, das beste Zeugniß gaben. Wir hatten in diesen Berichten schon mehrfach Gelegenheit, auf die eigenthümliche Richtung des Künstlers hinzuweisen, welcher, unbeirrt vom allgemeinen Zeitgeschmack, seinen eigenen Weg zu gehen wagt. Försterling legt den Schwerpunkt weniger auf ein blendendes Kolorit, wiewohl er auch in dieser Hinsicht die beste Begabung zeigt, als auf die Auffassung selbst, die eine mehr poetische ist, ohne darum gesucht zu erscheinen. Er geht wählerisch zu Werke und hält sich ebenso fern von Effekthascherei wie von Trivialität. Auch in den oben genannten beiden Werken bietet Försterling ganz eigenthümliche Leistungen. Am Eingang in eine tiefe Felsenkluft, deren Wände mit Farrenkraut und feuchtem Moos bedeckt sind, zeigt uns das eine Bild eine Quellnymphe in bequemer und anmuthiger Haltung gelagert, mit der Linken eine Lyra haltend, den rechten Arm auf die Urne gestützt, welcher die Quelle entströmt. Sie hält in ihrem Spiel inne, um regungslos einen Vogel zu beobachten, der sich am Wasser niedergelassen hat, ein sehr glückliches Motiv, welches der Figur einen ruhigen, gewissermaßen statuarischen Charakter verleiht, wie er dem Gegenstande durchaus entspricht. Modellirung und Malerei der sich vom Hintergrunde wirkungsvoll abhebenden Figur sind vortrefflich. Man kann im Allgemeinen nicht behaupten, daß die antike Mythologie der modernen Malerei die dankbarsten Stoffe geboten habe, ihre Gestalten wurden, und nur allzu oft, als leere Schemen und Schablonen vorgeführt, an denen man sich nachgerade müde gesehen hat. Wo sich aber, wie hier, mit der schönen Form lebensvolle Auffassung verbindet, wird man auch jenen Stoffen ihre ewig giltige Berechtigung nicht absprechen. Jene feine, sinnige Art und Weise der Auffassung, verbunden mit tiefem Naturgefühl, zeigt auch das andere Gemälde, das „Waldmärchen", ein Bild, welches zudem in koloristischer Hinsicht zu den besten Arbeiten des Künstlers zählt und uns zu der Hoffnung berechtigt, daß wir in beiderlei Hinsicht noch manche schöne Leistung von demselben zu erwarten haben. Auch hier sucht Försterling nicht einseitig durch malerische Stimmung im modernsten Sinne des Wortes zu wirken, sondern er bringt seinen Gegenstand auch in formaler Hinsicht zur vollen Geltung, indem er an der strengsten Zeichnung festhält. Alle seine Gestalten treten bis in das Detail

klar und deutlich hervor, sie haben ohne Ausnahme feste Konturen. Das Bild, welches den Beschauer in die tiefste Waldeinsamkeit versetzt, zeigt uns ein Waldfräulein oder eine Waldnymphe, denn als solche darf man die Gestalt des munter einherhüpfenden Kindes wohl auffassen, mit einem an leichtem Band gelenkten Reh im vollsten Lauf durch den sonnigen Wald dahinstürmend. Sie trägt einen goldenen Gürtel, ein weißer Schleier umfließt ihre Gestalt, die aufgelösten blonden Flechten sind mit einem rothen Band und einer wilden Rose geschmückt. Rings umher Thiere des Waldes, welche die vorübereilende seltsame Erscheinung mit Verwunderung betrachten. Man könnte dabei, mit Beziehung auf das Reh, an Grimm's Märchen vom Brüderchen und Schwesterchen denken, wenn nicht die aus dem Ganzen sprechende naive und gänzlich unbefangene Lebenslust diese Auffassung ausschlösse; doch mag immerhin der Künstler die Anregung zu einer freien Phantasie, deren Verkörperung ihm in bester Weise gelang, hier gefunden haben. Darstellungen heftigster Bewegung, wie hier des ungestümen Laufes, haben zwar immer ihre Bedenken, zum mindesten ihre großen Schwierigkeiten, doch sind letztere hier glücklich überwunden, so daß dieser flüchtig erhaschte Moment keinen unbefriedigenden Eindruck hinterläßt. Auch unter den Porträts und Studienköpfen fanden sich einige bemerkenswerthe Arbeiten, so von C. v. Binzer in München, Faust ebendaselbst und Rögels in Barmen. Schon bei einer früheren Gelegenheit haben wir Ersteren als schätzenswerthen Porträtmaler kennen gelernt und können im Anschluß an das früher Gesagte nur hinzufügen, daß sich auch die zuletzt hier ausgestellte Arbeit des Künstlers, das Porträt eines hiesigen höheren Militärs, ebenso sehr durch Auffassung wie durch feine Behandlung auszeichnet. Von Rögels sahen wir drei Bildnisse, zwei männliche und das einer Dame, unter ersteren das ungemein lebensvoll aufgefaßte Porträt von Emil Rittershaus. Auch die beiden anderen Porträts lassen in Beziehung auf Aehnlichkeit sicherlich wenig oder gar nichts zu wünschen. Was von den meisten der früheren Arbeiten des Künstlers gesagt wurde, kann auch von diesen gelten, sie bekunden ein entschiedenes Talent für das gewählte Fach, leiden aber bei aller Natürlichkeit der Auffassung und aller Frische des Vortrags noch an einer gewissen Nüchternheit, man könnte sagen, photographischer Naturtreue, welche sich mit dem höheren Standpunkt des Porträtmalers nicht vertragen will. Denn dieser soll uns ja einen gegebenen Charakter nicht in einem flüchtig vorübergehenden Moment, sondern seinem tieferen Wesen nach schildern. Daß aber Rögels einer solchen geistigen Vertiefung fähig sei, hat er mit seiner „Mignon", diesem bedeutenden Werk der vorjährigen großen Ausstellung, zur Genüge bewiesen. (Schluß folgt.)

Zeitschriften.

The Academy. No. 222.
St. L. Poole, Marsden's numismata orientalia. A new edition, part. II., coins of the Urtuki Turkumáns, von W. G. Searle. — Art treasures collection of North Wales and the border counties at Wrexham, 1876, von J. Davies. — The universal exhibition of 1878, von Ph. Burty. — Art sales.

L'Art. No. 84.
Les peintures de M. Bonnat au palais de justice, von R. Ballu. (Mit Abbild.) — Concours définitif des grands prix de Rome pour l'année 1876, von E. Véron. — Le grand prix de Florence. — 5e. exposition de l'union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, von A. Genevoy.

Kunst und Gewerbe. No. 32.
Zur Preis-Ertheilung der Jubiläums-Ausstellung in München. — Das Museum für Völkerkunde in Leipzig. — Memorandum der Wiener Bildhauer.

Art-Journal. August.
The Goupilgallery. — The Paris salon of 1876. — The linoleum competition. — Liverpool exhibition of water colour pictures. — Contributions to the international exhibition, Philadelphia. — A few notes on Vallauris faience, von Ch. J. Rowe. — The black-and-white exhibition, at the Dudley gallery.

Journal des beaux-arts. No. 14.
Quinzième congrès neerlandais, section d'architecture. — Exposition historique d'Amsterdam, von A. Thijm.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

25. August

Kunst-Chronik

Nr. 46.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis;** für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die kunsthistorische Ausstellung in Köln.

II.

Namentlich der Freundlichkeit zweier holländischer Kunstfreunde, der Herren Becker und Jitta in Amsterdam, ist es zu danken, daß die in rheinischen Sammlungen nicht zahlreich vorkommenden Werke limusiner und holländischer Emailtechnik der Renaissance mit einigen bedeutsamen Stücken durchsetzt worden sind, von denen in der kirchlichen Abtheilung zwei kostbare Triptychen von Penicaud, in der kunstgewerblichen eine Anzahl von Schalen, Platten und Tellern mit figurenreichen Kompositionen von M. Raymond und Jean Limousin in gleichem Maaße wie eine reliefirte Schaale holländischer Technik mit Porträtmedaillons Beachtung verdienen. Desto reicher und erlesener sind aber die dem Maleremail vorhergehenden Arten des Zellen- und Grubenschmelzes sowie des durchsichtigen Reliefemails in den Monumenten altkölnischer und niederrheinischer Goldschmiedearbeiten vertreten, welche uns über die Grenze der dekorativen Malerei in die IV. Abtheilung der Metallwerke führen.

Hinaufragend bis in das Zeitalter Otto's II. (973—983) sind es hier zunächst vier der Stiftskirche in Essen gehörende, mit Goldblech überzogene Vortragekreuze in reichster Filigranornamentation mit inkrustirten Edelsteinen, Cameen und Perlen, deren Emailtafeln in wunderbarer Vollendung — in Deutschland vielleicht nur mit dem Siegeskreuze des Limburger Domschatzes vergleichbar — das goldene Zellenemail von Byzanz aufweisen. Zwei jener Kreuze, und zwar das mit der Kreuzesüberschrift in durchsichtig blauem Schmelze über dem Cruzifixus und einer mit den Umschriften Mathild Abba und Otto dux erklärten Email-Tafel, wo die Aebtissin Mathilde von ihrem Bruder, Herzog von Schwaben und Bayern (†982) einen Kreuzstab empfängt, sowie ein anderes von denselben Verhältnissen, aber noch reicherer Ausstattung, auf dem zu den Füßen des Gekreuzigten eine Emailplatte die sitzende Madonna zeigt, der dieselbe mit Mathilde abbati überschriebene Nonne im weißen Benediktinergewande kniend den Kreuzesstab überreicht, scheinen der strengeren Zeichnung, vor Allem aber des farbenprächtigen Emails wegen, noch orientalischen Ursprungs zu sein, während die beiden andern auf jene klösterlichen Fabrikationsstätten hinweisen, welche schon zu Anfang des 10. Jahrhunderts in Trier, jedenfalls aber unter der griechischen Prinzessin Teophano, Gemahlin Otto's II., in Essen erblühten. In einer für die Verfolgung des Entwickelungsganges erfreulich reichen Stückzahl schließen sich rothkupferne Grubenemailarbeiten des 11. und 12. Jahrhunderts aus den Werkstätten Siegburgs und Kölns hier an, um in einer Auswahl von Tragaltären und Reliquiarien aus dem Besitze der Siegburger und Kölner Pfarrkirchen sowie des Fürsten von Hohenzollern zur höchsten Repräsentation zu gelangen. Mit Ausnahme der im Welfenschatze und in dem Großherzoglich Darmstädtischen Museum vorhandenen höchst seltenen Kuppelreliquiare ist wohl keine Form jener mit Vorliebe zur Emailausstattung gewählten Kirchengeräthe unvertreten, und die meisten Werke sind dabei von einer Frische und Jungfräulichkeit der Konservirung, die des Vorüberganges von sieben Jahrhunderten spottet. Eine spätere Art des Emails, das durchsichtige Reliefemail, gelangt in einem

erzbischöflichen Krummstabe des Domes mit den delikatesten Vogelfigurationen, einem kostbaren Kelche des Fürsten von Hohenzollern mit äußerst feinstilisirten figürlichen Medaillons auf dem Fuße, dem Nodus und der Patene, zumeist aber in einem silber-vergoldeten Reisealtärchen von 0,27 Höhe und 0,11 Cm. Breite des Reichsgrafen Max Wolff Metternich zu so vollkommener Vertretung, daß wir uns eine nähere Beschreibung dieses Kunstwerks nicht versagen können. Auf vier kleinen liegenden Löwen ruht ein quadratischer Untersatz, der mit Vierpaßmaaßwerk durchbrochen und nach oben abwechselnd mit Perlen und edlen Steinen verziert ist. Der Uebergang zum Baldachinaufsatz ist durch eine reizende Emailmusterung vermittelt, welche in drei Reihen Thiergestalten — Hasen, Drachen und Vögel — in den zierlichsten Stellungen veranschaulicht. Unter dem von vier schlanken Säulen getragenen Baldachin steht eine vortrefflich behandelte, ciselirte Madonna von vergoldetem Silber. Dieser Baldachin ist nach hinten durch eine emaillirte Verkleidung geschlossen, während vier Thürchen die volle Verschließung desselben gestatten. Auf den Innen- wie Außenseiten zeigen diese Thürchen unter Spitzbogen in durchsichtigem Email ausgeführte Heiligenbilder, und zwar im Innern die zwölf Apostel in zwei Etagen auf azurblauem Grunde, nach Außen den Heiland als Weltenrichter und vier Engelgestalten, von denen zwei mit den Leidenswertzeugen zu ihren Füßen eine knieende männliche und weibliche Heiligenfigur zeigen. Die Krönung des Baldachins bildet eine durchbrochene Pyramide, welche mit einem Perlenkreuzchen abschließt. In der technischen Behandlung dieses Kunstwertes, welche auf den Meister des obengedachten Bischofsstabes, einen hervorragenden Schmelzkünstler des 14. Jahrhunderts, hinweist, ist namentlich die Ueberwindung einer der schwierigsten Aufgaben, der Emailornirung zweier Seiten derselben Platte geradezu bewunderungswürdig. Endlich mögen denn hier auch noch drei höchst charakteristische Typen einer im 15. Jahrhundert und durch die ganze Renaissanceperiode hindurch von Cellini bis zu den Werken Dinglinger's, des kunstreichen Goldschmiedes August des Starken, viel geübten plastischen Emailgenres (email sur ronde bosse) über getriebenen Figuren oder Golddrähten Beachtung finden. Zunächst eine goldemaillirte, auf seidener Borte aufgenähte Kette der Stiftskirche zu Essen von aus Blattwerk und Perlen gebildeten Medaillons, aus denen abwechselnd plastische Emailfigürchen vortreten, sodann das bekannte von dem Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kurfürsten von Mainz, 1514—45, geschenkte Kußtäfelchen des Domes mit einer die Kreuzigung darstellenden, transluciden Emailplatte in seiner goldenen, von Edelsteinen und großen Perlen garnirten Epitaphien-Architektur, auf deren seitlichen Abschlußpilastern, getragen von zierlichen Konsolen, die in Email über Golddraht modellirten Figuren der Apostel Petrus und Paulus vortreten, während die Endigungen des Untersatzes und des Dachgesimses von Laubornament mit Kindergestalten belebt werden, und endlich ein Medaillon von Dinglinger des Herrn Zitta von Amsterdam, auf der Vorderseite zwei, auf der hintern eine allegorische Figur zeigend, deren Mitteltörper aus einer entsprechenden Perlengestaltung gebildet ist, wogegen Haupt und Extremitäten in plastischer Goldemaillirung ausgeführt sind. Die etwas eingehendere Erwähnung einer während dreier Jahrh. (1000—1300) zuerst von Köln und am Niederrhein gepflegten und eigenartig ausgestatteten Technik, welche im Vereine mit den dortigen Hammerarbeiten (opus propulsatum) den Ruf der rheinischen Goldschmiedearbeiten und Schreinswerke über die ganze Welt verbreitet hat, zwingt uns, über die sonstigen Repräsentationen der religiösen Goldschmiedekunst etwas kursorisch hinwegzugehen. Es möge daher genügen, daß in der kirchlichen Abtheilung eine Serie der interessantesten kirchlichen Gefäße vom romanischen Skyphos und der frühesten Kelchform (Reisekelch d. h. Ludgerus † 809) bis zu den ausgebildetsten, in verschwenderischster Ornamentation gehaltenen Ciborien, Ostensorien und Monstranzen des 15. und 16. Jahrhunderts aufgestellt sind; ferner eine seltene Auswahl von getriebenen Büsten und Armreliquiarien romanischer und gothischer Technik, hier mit Filigranornament und Emailinkrustationen, dort in tremboullirter Arbeit oder mit Niellenschmuck, nicht zu gedenken aller jener kleineren Kunstwerke, welche in Form von Hostienbüchsen, Kußtäfelchen, Rauchmantelschlößern, Agraffen &c. vorhanden sind. Dieser glänzenden Schaustellung kirchlicher Goldschmiedearbeiten gegenüber mochte es der kunstgewerblichen Abtheilung nicht leicht geworden sein, ein Gegengewicht in profanen Prunkgeschirren herzustellen. Um so überraschender fallen in einer Gruppe von mehr denn 150 zierlicher Buckelpokale, reliefirter Becher, Henkelkannen und Prachtschüsseln in getriebener, ciselirter oder gravirter Ausschmückung einige Gefäße auf, welche nicht nur mit dem Trefflichsten, was die Hut der Kirchen uns erhalten, wetteifern, sondern außerdem, soweit dies nachweisbar, dokumentiren, daß sich die Traditionen jener früheren Kunstübung auch in der Renaissanceperiode am Niederrhein nicht verloren haben.

Weitaus am bedeutsamsten, der Zeit wie der ornamentalen Durchbildung nach, ist hier ein emaillirter gothischer Credenzpokal der Stadt Osnabrück in vergoldetem Silber, Höhe 0,40, Breite 0,19 Cm. Auf einem in 5 Quadraten vorspringenden mit durchbrochener Galerie versehenen Fuße erhebt sich das Mittelstück des Bechers in vier Ornamentetagen, von denen die unterste in gothischer Architektur ansetzt, während zwei weitere, in früher Renaissancebildung mit volutenartigen Aus-

ladungen und durch einen flachen Knauf getrennt, die auffallend flache Kuppe von 19 Cm. Durchmesser tragen. Im Innern dieser letzteren auf einem schachbrettartig gemusterten von vier Thieren umgebenen Grubenschmelz-Medaillon thront eine Königsfigur in vollendetster Ciselirung. Der zeltförmige ebenfalls mit einer durchbrochenen Galerie aufsetzende Deckel wird durch einen Renaissanceknauf mit dem gewappneten Standbilde Karl's des Großen über einem vorspringenden Wappenschilde mit Doppeladler abgeschlossen. Die fünf vorspringenden Quadrate des Fußes werden durch Diagonalen in vier Ornamentzwickel getheilt, von denen je zwei Email-ornamente, die beiden andern reliefartig geschnittene Fabelthiere zeigen. Letztere Ornamentation findet sich auch auf dem die gothische Ornamentetage vermittelnden Ansatze des Fußes. Im engsten Anschlusse an die Plinthe des Ständers gewahrt man unter 12 Spitzbogen anmuthig bewegte Kostümfiguren auf Säulenträgern. Die Spitze jedes Bogens mündet in die Umkreisung von zwölf geschnittenenen Medaillons mit Minnedarstellungen, während die dadurch gewonnenen Zwickel mit vergoldeten Pflanzenornamenten auf rothem und weißem Grunde belebt werden. In durchaus gleichartiger Ausschmückung setzt sich der zeltförmige Deckel des Pokales fort, anhebend mit zwölf eng aneiander schließenden Figurenmedaillons, in deren Rundung rautenförmige Bildungen mit Kostümfiguren, wie die vorbeschriebenen, den Uebergang zum Kuppelschlusse bilden. Dasselbe Emailornament wiederholt sich auch hier in den Zwickeln. Sämmtliche Reliefs heben sich plastisch wirksam von dem derb schraffirten Untergrunde hervor. Die ursprünglichen Partien des Bechers gehören dem Schlusse des 14. Jahrhunderts an; derselbe dürfte als Profangefäß aus dieser Zeit in Deutschland wohl einzig dastehen.

Nach der Vortrefflichkeit der Behandlung und dem historischen Interesse folgt dann ein Becherpaar der Stadt Wesel, das Gastgeschenk aus den Niederlanden vertriebener Reformirter für Schutz und Aufnahme im Exil, 1578, wie die Umschrift des Deckelrandes besagt. Die Form der Pokale ist die gewöhnliche, wie sie hundert Augsburger oder Nürnberger aufweisen: ein reich gegliederter, mit Laubwerk und figürlichen Motiven geschmückter Fuß, darüber das balusterförmige Mittelstück mit Riemenverschlingungen und Löwenköpfen, welches die in einer vorkragenden Rundung ansetzende Kuppe mit cylindrischem Friese zwischen mehrfachen Ausladungen nebst dem bis zur Knauffigur sich in verjüngenden Absätzen entwickelnden Deckel trägt. Dagegen verweist die Detailausführung, insbesondere die durch mehrfache Anwendung von Gußappliten geförderte, stärkere Reliefirung der Maskenmedaillons, sowie die an die Leiden'sche Schule erinnernde Behandlung der biblischen Darstellungen des Frieses auf niederrheinischen Ursprung, der durch das eingeschlagene Kölnische Wappen unzweifelhaft wird. Nicht so durchgearbeitet und derber zeigen diese plastisch wirksamen Ornamentation die Halskette, das Scepter und das Trinkhorn der St. Sebastianus-Gilde. Das auf dem berühmten Bilde van der Helst's verewigte Trinkgeschirr wird getragen von einem Baumstamm mit dem angebundenen Schutzpatron der Gilde St. Sebastian zwischen zwei Kriegsleuten und bekrönt von einem den Ornamenthalter des Hornes abschließenden Löwen mit dem Wappen der Eignerin, der Stadt Amsterdam. Ein fernerer Schmuck der Ausstellung ist ein silbervergoldeter Tafelaufsatz mit einer prachtvollen Schale von 0,37 Cm. Durchmesser, aus deren Mitte sich die Standfigur des lorbeerbekrönten Nero (0,16 Cm. H.) im Cäsarenkostüme erhebt. Denselben Bezug haben die, auf vier Felder vertheilten, plastischen Darstellungen der innern Rundung, welche vogelperspektivisch behandelt, einen Triumphzug, eine Arena mit Thierkämpfen, ein Opferfest und eine Reihe palastähnlicher Bauten, insgesammt von zahllosen Figuren belebt, zeigen. Dieser Aufsatz gehörte zu einer Serie von zwölf ähnlich behandelten Schalen, welche dem Kardinal Aldobrandini gehörten und von denen sich sieben im Besitz der Familie von Rothschild befinden. (Eigenthümer Gebrüder Bourgeois, Köln.) Von imposantester Wirkung, aber durch die Schwulstigkeit der Behandlung schon die Zopfzeit markirend, ist eine 0,97 M. lange Taufschüssel nebst Schenkkanne mit biblischen Darstellungen in getriebener Arbeit, dem Grafen Wolff-Metternich gehörend. In der Hammerplastik wird daher dieses Schaustück bei Weitem überragt von einer silbervergoldeten Schüssel mit Schenkkanne der Stadt Amsterdam mit figürlichen Medaillons der minutiösesten Ausführung, in denen die Waffenthaten der Holländer gegen die Spanier verherrlicht werden. Die Eigenartigkeit der Behandlung macht endlich eine maurisch-portugiesische Silberschüssel auf Fuß noch erwähnenswerth, mit einem von vier Porträtmedaillons unterbrochenen Thierfries auf dem Rande und dem Wappen des Donators in der eingesenkten Mittelrundung, welche, mit einem die Jahreszahl 1586 tragenden Stempel versehen und nachweislich für den König von Congo in Afrika zum Geschenk bestimmt, im Jahre 1658 von dem Fürsten Moritz von Nassau-Siegen zurückgebracht und ihrer jetzigen Eigenthümerin, der evangelischen Gemeinde zu Siegen, verehrt wurde. Im Gegensatz zu diesen monumentalen, durch die Großartigkeit des Aufbaues wirksamen Prunkgeschirren überwiegt bei einigen kleineren Goldschmiedewerken der Renaissancezeit die Virtuosität der Technik. So gehören die figürlichen Friese und Ornamentmotive zweier kleiner getriebener Silberpokale der Frankfurter Goldschmiedeinnung zu dem Besten, was die Kleinmeister geliefert (Eigenthümer Baron von Erlanger zu Frankfurt a/M.) und mögen mit zwei ge-

triebenen Silberplättchen, das Opfer Abrahams und die Anbetung der Schlange aus der Schule E. de Laulne's (Thewalt, Köln), einem Relief mit der Opferung der drei Könige (Fr. C. Stein, Köln) und einem Medaillon mit biblischen Figuren in landschaftlicher Staffage (Fould, Amsterdam) die Grosserie- und Minuterietechnik abschließen. — Die Bijouterie kommt in einigen wunderbar ausgeführten gothischen Fibeln mit Edelsteinen, Laubmotiven und figürlichen Ausläufen (H. Garthe, Köln) in einem zierlich geschnittenen, mit Perlen garnirten und emaillirten Renaissanceanhängsel (Baurath Oppler in Hannover), verschiedenen kostbaren Goldtabatièren in emaillirter und inkrustirter Technik im Geschmacke des vorigen Jahrhunderts (der Herren Jitta in Amsterdam und P. Floh in Crefeld), sowie in einer überaus abwechselungsvollen Auswahl von Ringen aus drei Jahrhunderten zur Geltung. In einer Serie zumeist von Herrn Felix in Leipzig ausgestellter Niellen überragt eine Taufe Christi in figurenreicher Komposition von Maso Finiguerra an hingehauchter Feinheit und Lieblichkeit der Zeichnung alles Andere. Von ciselirten Goldschmiedearbeiten sind ein kleines Silberrelief, die Gefangennahme des h. Petrus, in lebendigster Komposition mit einer Unzahl von Kostümfiguren unter reicher italienischer Renaissancearchitektur (Fr. C. Stein) und ein Flügelaltar des Herrn Banquier Metzler in Frankfurt hervorzuheben, in reichstem, von feinen Reliefs, freistehenden Figürchen und zierlichen Ornamentappliquen belebtem Aufbau in der Manier des P. Göttich von Augsburg. Wenn auch die vertretenen Goldschmiedewerke an Zahl und Mannigfaltigkeit der Technik die übrigen Metallarbeiten zumeist in Schatten stellen, so haben doch einzelne dieser letzteren auf eingehendere Würdigung Anspruch. So in erster Reihe das Bronzedenkmal des Jakob von Croy, Fürstbischofs von Cambray († 1506), unter einer phantasievollen Architektur mit schildhaltenden Engeln und Laubwerkbekrönung, die Anbetung der drei Könige, St. Jakob den Schutzpatron des Donators und den letzteren in zumeist freistehenden Kostümfiguren von lebendigster Gruppirung und sorgsamster Ausführung darstellend. Hochinteressant sind ebenfalls vier Bronzefiguren des 15. Jahrhunderts: Ludwig V. und seine Gemahlin Margaretha, Philipp der Gute und Isabella von Portugal in altburgundischer Tracht aus einem Cyklus von zehn Figuren, der sogenannten Grafen und Gräfinnen von Holland, der Stadt Amsterdam gehörig. Während diese Werke niederrheinischen Charakter tragen und an die Holzplastik der Calcarer Altäre erinnern, gehören ein Meleager aus dem Wallraff-Richartz-Museum und eine kniende weibliche Figur aus der Niobidengruppe (Thewalt) offenbar der Florentiner Schule an. Ein Glanzpunkt der Ausstellung ist ein 0,60 M. h. und 0,40 M. br. Bronzerelief, die Anbetung der drei Könige, in einer an die besten italienischen Vorbilder erinnernden Hammerarbeit des 18. Jahrhunderts von G. Lannoi 1707—1747 (Clavé von Bonhaben in Köln). Ein Schmuckkästchen in geschnittener Goldbronzeornamentation mit ciselirten und geäzten Einlassungen sowie verschiedene kleinere Medaillons und Appliken mit figürlichen Vorwürfen (Thewalt) wetteifern in der Feinheit der Ausführung mit den besseren Goldschmiedearbeiten. Noch in höherem Maaße trifft dies aber zu bei den Waffen, Stempelschneidwerken und Uhren, auf die wir einen näheren Blick noch werfen müssen. Th.

Kunstliteratur.

Hans Holbein's des Aelteren Silberstiftzeichnungen im k. Museum zu Berlin. Lichtdruck von A. Frisch, Text von Alfred Woltmann. Nürnberg bei S. Soldan. Fol. 1. Abtheilung. (1876.)

Originalhandzeichnungen berühmter Künstler besitzen für den Kunstfreund wie für den Kunstforscher einen besonderen Reiz. Das Genie ihres Urhebers zeigt sich in denselben in primitivster Reinheit und Durchsichtigkeit, während es in den vollendeten Werken nur zu oft unter der Last der langwierigen Ausführung ermattet. Es ist sehr belehrend, den Künstler zu belauschen, wie er die Natur, das Seelenleben, die Wirklichkeit ansieht und mit flüchtigen Zügen auf's Papier hinschreibt. Man hat darum mit vollem Rechte stets Originalzeichnungen berühmter Künstler zu schätzen gewußt und gesammelt. Das Beste und als Original Anerkannte befindet sich nun freilich in festen Händen, in öffentlichen Sammlungen, und der Kunsthandel bringt nur sporadisch echte Zeichnungen alter Künstler auf den Markt. Eine Erfindung der Neuzeit hat es indessen ermöglicht, auch diese Art von Kunstwerken zum Gemeingut eines weiten Kreises von Kunstfreunden zu machen, ohne erst Zuflucht zum Kunstdruck nehmen zu müssen. Es ist die mechanische Vervielfältigung vermittelst der Photographie, die vor dem Kunstdruck hier den Vorzug hat, die Zeichnung unverfälscht, in ihrer vollen Wahrheit getreu wiedergeben zu können. Und nachdem vollends in neuester Zeit sich aus der Photographie, der vergänglichen chemischen Herstellung, der sogenannte Lichtdruck (die Heliotypie) entwickelt hat, der mit Druckerschwärze arbeitet und also unveränderlich ist, erhalten wir Blätter, die allen Anforderungen des Sammlers wie des Kunstforschers genügen.

Jedermann weiß, was auf diesem Felde bereits geleistet wurde; fast alle größeren öffentlichen Sammlungen von Handzeichnungen sind bereits reproducirt worden. Wir erinnern nur an die Masse von Blättern, die aus dem Atelier von Braun in Dornach hervorgegangen sind. Eine partielle Sammlung ist die hier vorgeführte, eine kleine Sammlung, die indessen in

mannigfacher Hinsicht das Interesse des Publikums anzuregen berufen sein dürfte. Handelt es sich doch um das Werk eines Meisters, der zu den Bahnbrechern der deutschen Kunst beim Beginn ihrer goldenen Periode gehört! Hans Holbein der Aeltere, um 1460 zu Augsburg geboren, wo er auch seine meiste Lebenszeit zubrachte, um endlich, durch Noth gezwungen, auszuwandern und in der Fremde zu sterben, ging in der Kunst von M. Schongauer aus, nahm niederländischen Einfluß auf und arbeitete sich auch in die Formen der Renaissance hinein. Als vollendeter Meister steht er in geistvoller Auffassung des Porträts obenan; kein Zeitgenosse erreicht ihn darin. Als Beleg für letztere Bemerkung dienen die beiden Skizzenbücher des Künstlers, ersteres noch vollständig im Baseler Museum, letzteres leider zersplittert und in verschiedenen Sammlungen zerstreut. Den Löwenantheil dieses letzteren Büchleins besitzt das Berliner Museum, im Ganzen 69 Blätter; sie wurden von Nagler aus der Imhof'schen Familie erworben und kamen mit dessen Sammlung an das genannte Museum. Früher für Dürer's, später für Holbein's des Jüngeren Werke gehalten, sind sie durch eingehende Forschungen der neuesten Zeit endlich ihrem wahren Urheber vindicirt worden. Auf den ersten Blick erscheinen sie wie flüchtig hingeworfene Skizzen, mit kritischem Kunstauge betrachtet, offenbaren sie jedoch eine solche Naturwahrheit, eine solche Vollendung bei aller Sparsamkeit der angewandten Mittel, eine solch getreue Wiedergabe des Charakters des Dargestellten, wie nur ein Künstler von Gottes Gnaden sie zu schaffen im Stande ist. Sie sind auf grundirtem, zuweilen nichtgrundirtem Papier mit Silberstift ausgeführt, Umrisse wie Schattengebung erscheinen klar und deutlich; mit gelegentlicher Anwendung von Rothstift oder Auffetzung weißer Lichter treten sie plastisch hervor.

Was den Berliner Blättern einen besonderen Werth verleiht, ist der Umstand, daß die Mehrzahl der Bildnisse benamt ist, indem die Namen der Dargestellten meist leserlich und ursprünglich sicher durchweg von des Künstlers Hand beigeschrieben erscheinen. Wir werden durch diesen Portraitcyklus lebendig nach Augsburg in die Zeit des Künstlers versetzt; Hohe und Niedrige, Weltliche und Geistliche treten uns mit ihren ausdrucksvollen Physiognomien entgegen, so wahr und ungekünstelt, wie sie des Künstlers geübtes Auge, gewiß meistentheils ohne Vorwissen der Darzustellenden in sein Büchlein bannte.

Unter den Publikationen ähnlicher Art dürfte darum diese aller Beachtung würdig erscheinen. Der Lichtdruck von A. Frisch giebt die Originale in getreuester Weise wieder; man kann sich von dieser Treue der Wiedergabe überzeugen, wenn man ein Blatt des Werkes mit seinem Originale vergleichen kann; durch den facsimilirten Ton der Farbe ist die Täuschung vollendet.

Der Text ruht in Woltmann's bewährter Hand; kein besserer Führer konnte gewählt werden. Hat Woltmann doch die schönsten Jahre seines Lebens daran gesetzt, durch eingehende Forschungen der Künstlerfamilie Holbein ein ihrer würdiges Denkmal zu setzen, und so wird aus seiner Feder auch das beste Vademecum dem Werke entstehen. Die erste Lieferung (das ganze Werk wird in 5 Lieferungen 69 Blätter bringen) enthält 14 Blätter, fast alle von höchstem Interesse. Wir nennen nur Herzog Karl von Burgund, den nachherigen Kaiser Karl V., Sigmund Holbein, des Künstlers Bruder, Kunz von der Rosen, Hofnarren Kaiser Maximilian's, aus der reichen Kaufmannsfamilie der Fugger Jacob, den Begründer des Familienreichthums und Anton, ferner Peter Wagner, Abt zu Thierhaupten, Heinrich Grün zu Sanct Ulrich, Graf Thurzo, Bürgermeister Artzt, eine originelle Erscheinung, endlich vier Frauenbildnisse, Gräfin Thurzo, Ulrich Fugger's Gattin Veronika, die fromme Zunftmeisterin Schwarzenstainer und ein Mädchen, das eine spätere Hand zur Schwester A. Dürer's Agnes stempeln wollte. Woltmann wird den einzelnen Bildnissen kritische Bemerkungen beigeben und so wird das Werk neben seinem künstlerischen Werthe auch die Bedeutung einer Zeitgeschichte Augsburgs gewinnen.

Wir sind überzeugt, daß, wie die Originalzeichnungen des Berliner Kabinets sich stets einer besonderen Beachtung der Kunstfreunde erfreuten, so auch ihre Reproduktion in dem vorliegenden Werke die gerechte und wohl verdiente Würdigung finden wird.

J. E. Wessely.

Nekrologe.

△ **Fr. Salzer** †. Am 4. Mai d. J. starb in Heilbronn a. Neckar der Landschaftsmaler Friedrich Salzer. Er war am 1. Juni 1827 daselbst geboren und der Sohn eines Lackirers und Lackfabrik-Besitzers. Nachdem er seinem Vater beim Geschäftsbetriebe zur Seite gestanden, erlernte er die Anfangsgründe der Kunst bei dem Maler Karl Baumann in Heilbronn. Die Fortschritte, die er darin machte, veranlaßten den Lehrer, ihm 1846 zur Uebersiedelung nach München zu rathen. Dort trat der junge lebensfrohe Künstler bald mit Morgenstern, Ed. Schleich, Ebert und den Brüdern Zimmermann in Verkehr, und die Freunde verlebten nach ernstem Schaffen manchen lustigen Tag. Namentlich in ihrem Sommerhauptquartier Eberfing. Am meisten fühlte sich Salzer von dem reichbegabten Richard Zimmermann angezogen, dessen Richtung als Künstler er vorzugsweise folgte. Bald waren seine Bilder im Kunstverein gern gesehen und wurden nicht minder gern erworben. Auch zu Aug. v. Kotzebue trat Salzer in freundschaftliche Beziehungen und malte demselben die landschaftlichen Hintergründe für seine großen Schlachtenbilder: Novi, Einzug in Berlin, Uebergang über den Gotthard. Mit Vorliebe malte Salzer Wald- und Winter-, sowie Architekturbilder Ein treffliches Winterbild befindet sich in der kgl. Gemäldesammlung zu Stuttgart. Im Jahre 1863 siedelte Salzer nach Heilbronn über, wo er sich 1865 mit Frl. Emilie von Lobstein vermählte, die ihm in glücklichster Ehe vier Knaben schenkte. Die Uebernahme des väterlichen Geschäftes und wachsende Kränklichkeit entzogen ihn vielfach der geliebten Kunst; gleichwohl bekunden seine letzten Bilder namhaften Fortschritt. Sein letztes Werk — ein Winterbild — ist im Besitze der Familie Feierabend in Heilbronn.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Die vor Jahren erfolgte Gründung einer Kunstschule für Frauen in München wurde allseitig mit wohlverdientem Beifalle begrüßt. Und das nicht allein, weil damit manchem jungen Talente die Aussicht eröffnet ward, sich geltend zu machen, sondern namentlich auch deshalb, weil man hoffen durfte, es werde manches derselben dem Kunstgewerbe zugeführt werden, das deren dringend bedarf. Es ist ein öffentliches Geheimniß, daß wir darin von unsern westlichen Nachbarn weit überflügelt werden, und wer dieser Thatsache näher auf den Grund gesehen, der weiß, daß wenigstens ein Theil der Schuld an unsern Künstlern liegt, die es im Allgemeinen für unter ihrer Würde halten, für das Kunsthandwerk zu arbeiten, nicht aber, im Gebiete der eigentlichen Kunst besten Falles Mittelmäßiges zu leisten. Nicht durch den Krach allein, sondern auch dadurch, daß sich eine Menge junger Leute von mittelmäßiger Begabung der Kunst zuwendeten, ist ein Proletariat der bedenklichsten Art entstanden. Jener Zudrang ward aber noch dadurch gesteigert, daß — und das gilt ganz besonders von München — die Kunst eine Richtung eingeschlagen, welche die Technik als höchstes Ideal vor Augen hat. Alles, was dahin einschlägt, läßt sich lehren und lernen, und so hatte selbst die gewöhnlichste Begabung die gegründete Aussicht, zur Geltung zu kommen, d. h. Verkäufliches zu produziren. Verkäuflich aber war alles, was durch seine Erscheinung bestach. Um den inneren geistigen Gestalt war keine Frage. Nun sind wir auf der schiefen Ebene angelangt und gleiten unaufhaltsam hinab. Und der Neubau unserer Akademie in riesigsten Maßverhältnissen wird den Prozeß nur beschleunigen. Man braucht kein Prophet zu sein, um das vorauszusehen, wie man kein Prophet zu sein brauchte, um schon vor Jahren vorauszusagen, daß es so kommen würde, wie es nun wirklich gekommen ist. Zu dem bereits vorhandenen Proletariat scheint die Münchener Frauen-Kunstschule jetzt auch ihr Kontingent stellen zu wollen. Damit soll indeß der anerkannt tüchtigen Leitung der Anstalt kein Tadel ausgesprochen werden. Die Schule ist da, um zu lehren, aber sie hat kein Recht, auf den künftigen Lebensweg der Schülerinnen bestimmenden Einfluß zu üben, selbst wenn sie faktisch in der Lage wäre, solchen zu üben. Sie trägt darum auch keine Schuld daran, wenn Kräfte, die vielleicht ganz gut am Platze wären, wo es gilt in xylographischen Anstalten zu arbeiten oder Kattunmuster zu entwerfen, sich dafür zu gut dünken und ihren Stolz darin finden, schlechte Bilder zu malen. Oder wenn auch nicht geradezu schlechte, so doch mittelmäßige. In der Praxis kommt das auf dasselbe hinaus in einer Zeit, welche aller und jeder Mittelmäßigkeit thatsächlich das Recht der Existenz bestreitet. Ich weiß es wohl, wer so wie ich, an offene oder geheime Wunden rührt, macht sich keine Freunde, aber er thut seine Pflicht. Unter den überzahlreichen Arbeiten von Frauenhand, die wir in den letzten Wochen im Kunstverein sehen mußten, nahmen die „Lautenspielerin" von Maria Weber und „Julia Capulet" von Bertha Sick eine höchst ehrenvolle Ausnahmestellung ein. Wir haben es hier mit ausgesprochenen Talenten zu thun, und zwar mit solchen, die nicht ausschließlich auf das Technische gerichtet sind, wenn sie sich auch nach dieser Seite zu besonders schönen Erfolgen entwickelt haben. Meines Wissens ist nur Frl. Weber aus der Frauenkunstschule hervorgegangen. Frl. Sick hat in Bezug auf Zeichnung allerdings noch manches nachzuholen, aber es ist ihr augenscheinlich um etwas mehr zu thun, als um sklavische Nachbildung alter Seidenstoffe; sie hat nicht allein mit dem Pinsel, sie hat auch mit der Seele gemalt, und fährt sie fort, die alten Meister zu studiren, wie sie es bis jetzt gethan, so darf man ihr selbst in unseren Tagen eine schöne Zukunft prophezeien. — In München wird trotz einer höchst bedenklichen Flauheit im Kunsthandel so viel produzirt, daß schon die Ausstellungen des Kunstvereins allein in ein paar Wochen mehr Material liefern, als hier zu besprechen der Raum erlaubt. Und dazu kam in der letzten Zeit zu lebhafter Befriedigung des Publikums gar Manches aus der Fremde, so daß die Säle des Vereins eine Art internationaler Ausstellung boten. Am stärksten waren wie immer das Genre und die Landschaft vertreten. Herm. Kaulbach brachte: „Friedrich der Große und Sebastian Bach." Die Scene spielt auf dem Chor der Garnisonkirche zu Potsdam, wo Bach in Gegenwart des Königs, dessen Schwester Wilhelmine von Baireuth, Voltaire's ꝛc. die Orgel spielt; Canon (in Wien) eine Fischhändlerin; Kurzbauer einen „ersten Schritt", in Charakteristik wie Zeichnung und Farbe gleich verdienstlich; Ewers (in Düsseldorf) ein nur allzu jugendliches Elternpaar, das sein Erstgeborenes füttert; der unermüdliche Grützner eine seiner beliebten Scenen im Weinkeller; Spitzer einen trefflich gezeichneten „Kleinen Kunden im Kramladen"; Loeffler (in Wien) ein etwas mühselig gemaltes Tendenzbild: „Cölibat und Familienglück"; Wie eine lebensvolle „Attaque der 12. Kavallerie-Brigade bei Mars la Tour am 16. August 1870", in der nur die leere linke Ecke stört; Kowalski „Bettelmönche" und „Straße in einem polnischen Städtchen bei Regen", welche seine Begabung für das Charakteristische bekunden. Das Thiergenre war durch ein paar treffliche Bilder Hofner's mit Schafen und durch zwei „Kämpfende Stiere" von Boulard in Rom von höchst energischer Komposition und eigenthümlicher Vortragsweise vertreten. — Von den Landschaften wäre vor Allem eine italienische von Lojacono in Palermo zu nennen, welche den schlagenden Beweis liefert, daß dichterische Weihe und stereoskopische Treue sich recht wohl mit einander vereinigen lassen. Ferner „Die süßen Quellen bei Konstantinopel" von Brest in Paris, sich namentlich durch seine harmonische Gesammtstimmung bemerkbar machend; eine treffliche „Partie am Wallensee" von Waldenburg, ein kleines anmuthendes Bildchen von Luitpold Faustner, eine große „Ansicht von Ober- und Niederhaus in Passau" von Jul. Lange, fesselnd durch glückliche Vertheilung der Massen, Sorgfalt der Zeichnung und Klarheit der Farbe; eine sehr verdienstliche „Landschaft mit Kühen" (welch letztere übrigens viel zu wünschen übrig lassen), von Wenglein, endlich ein prächtiger „Sonntag-Nachmittag am See" von Heinrich Rasch u. a. m. Ein treffliches Marine-Bild „An der Küste der Normandie" von v. Tiesenhausen erwarb dem emsig strebenden Künstler neue Freunde. Von mehr als gewöhnlichem Interesse waren zahlreiche Studien und Skizzen hiesiger und auswärtiger Künstler, darunter Fritz Bamberger's Kunstnachlaß. Namentlich seine Bleistiftstudien ziehen an. Sie zeigen ein tiefgehendes Studium der Natur, welche er, mit seltener Beobachtungsgabe ausgerüstet, bis in die geringste, scheinbar unbedeutendste Kleinigkeit verfolgte. Für Sammler findet sich hier gute Gelegenheit zur Bereicherung ihrer Mappen. Außerdem begegnen wir interessanten Blättern von Pettenkofen, Selleny, Dobiaschoffsky, Froger, Welt, A. Greil, Goebel, Gauermann, Duvieux u. A. sowie zwei große Aquarellbilder „Der Dom zu Erfurt" und „Der Brunnen im Dom zu Regensburg" von Eibner. Von plastischen Werken wäre ein „Denkmal für ein Kind" von Hirth und eine Büste des Königs Ludwig II. von Jul. Zumbusch zu nennen.

R. **Von der Münchener Ausstellung.** Indem ich Ihrem Wunsche entsprechend einen Ueberblick der Betheiligung der einzelnen deutschen Länder an der Ausstellung, soweit das Kunstgewerbe in Frage ist, übersende, bitte ich etwaige Unrichtigkeiten im Einzelnen mit der in meinem letzten Berichte betonten Thatsache zu entschuldigen, daß der offizielle Katalog eines Namensverzeichnisses entbehrt und Arbeiten desselben Ausstellers in wiederholten Fällen in verschiedenen Räumen ausgestellt sind. Nachstehende Uebersicht giebt die Zahl der Aussteller. 1. Gruppe: Steinarbeiten. Preußen und die kleineren norddeutschen Staaten 7, Bayern 15, Sachsen 4, Württemberg 1, Baden, Hessen, Reichslande und Schweiz —, Oesterreich 13. 2. Gruppe: Keramik. Preußen ꝛc. 23, Bayern 21, Sachsen 5, Württemberg —, Baden ꝛc. 1, Oesterreich 10. 3. Gruppe: Metallindustrie. Preußen ꝛc. 75, Bayern 76, Sachsen 10, Württemberg 22, Baden ꝛc. 3, Oesterreich 57. 4. Gruppe: Glasindustrie. Preußen ꝛc. 9, Bayern 3, Sachsen —, Württemberg 3, Baden ꝛc. —, Oesterreich 4. 5. Gruppe: Weberei, Nadel- und Spitzenarbeit. Preußen ꝛc. 23, Bayern 23, Sachsen 6, Württemberg 5, Baden ꝛc. 4, Oesterreich 30. 6. Gruppe: Verarbeitung vegetabilischer Stoffe. Preußen ꝛc. 42, Bayern 31, Sachsen 9, Württemberg 30, Baden ꝛc. 10, Oesterreich 55. 7. Gruppe: Verarbeitung animalischer Stoffe. Preußen ꝛc. 4, Bayern 16, Sachsen 3, Württemberg 4, Baden ꝛc. 2, Oesterreich 11. 8. Gruppe: Verzierungskunst. Preußen 2, Bayern 11, Sachsen —,

Württemberg 2, Baden ꝛc. , Oesterreich 1. Bezüglich des zur Jubiläumsfeier des Münchener Kunstgewerbevereins und der Ausstellung beabsichtigten Festes hört man nun endlich Genaueres. Dasselbe soll am 5. September stattfinden und ein Kostümfest werden, auf welchem wir wohl manchem Bekannten vom letzten Künstlerkostümfest begegnen werden. Im Hinblick auf den zu erwartenden starken Andrang des schaulustigen Publikums hat man dafür das k. Hof- und Nationaltheater gewählt, und es soll außer dessen Logenhaus und Bühne auch noch der an letztere unmittelbar anstoßende Malersaal hereingezogen werden. Als Grundidee, welche dem Feste untergelegt werden wird, bezeichnet man „die Verbindung der Kunst mit dem Gewerbe“. An der Theilnahme vieler unserer hervorragenden Künstler an der Ausführung ist nicht zu zweifeln.

B. **Ausstellung des Kunstvereins in Düsseldorf.** Das materielle Ergebniß der Ausstellung darf als ein recht befriedigendes bezeichnet werden, da zur Verloosung unter die Mitglieder 11 Gemälde im Werth von 12,350 Mark erworben wurden. Außerdem gelangten noch dreizehn Bilder im Werth von 10,650 Mark zum Ankauf durch Private.

Abgüsse der Skulpturen von Olympia. Wir lesen im „Berliner Tageblatt“: „Dem Publikum wird binnen Kurzem ein hoher künstlerischer Genuß geboten, indem Abgüsse der wichtigeren im vergangenen Winter und Frühjahr in Olympia entdeckten Fundstücke in der Rotunde des alten Museums ausgestellt werden. Diese Abgüsse werden zur Zeit in der königlichen Erzgießerei bewirkt und zwar vorläufig von jedem hervorragenden Funde deren sechs genommen, welche zunächst an die größeren Museen Deutschlands käuflich abgelassen werden. Die Eröffnung dieser seltenen Ausstellung, deren Bedeutung nicht besonders erläutert zu werden braucht, findet auf Wunsch des Kaisers Mitte August statt. Die Idee, die Mitte der Rotunde mit der restaurirten Nike des Paionios zu schmücken, wird erst in späterer Zeit ihrer Verwirklichung entgegengehen.“

Vermischte Nachrichten.

E. v. H. **Restauration der St. Ulrichskirche in Augsburg.** Auf einem der höchsten Punkte Augsburgs, am südlichen Ende der Hauptstraße, erhebt sich die den heil. Ulrich und Afra geweihte Kirche, welche zu den Hauptmerkmalen des Stadtcharakters gehört und durch ihren mächtigen Thurm einen meilenweiten Umkreis beherrscht. Die Bedeutung dieser Kirche hat schon vor Jahren den Wunsch nach einer gründlichen Restauration angeregt, welche aber erst durch die Energie des letzten Pfarrers und jetzigen Domkapitulars Hormann zu Stande kam. 1474 wurde zu der jetzigen Kirche der Grund gelegt. Ein gewisser Baumeister Valentin hat den Bau begonnen; aber nach drei Jahren führte Burkhard Engelberger, bekannt durch seine Leistungen am Ulmer Münster, die Arbeit weiter, die jedoch die Reformationsstürme unterbrachen. Das verwüstete Kircheninnere wurde nach langer Pause 1549 ausgebessert und 1594 einer der zwei projektirten Thürme ausgebaut, während der südliche nur bis zum Kirchendachstuhl reicht. Aus diesem Grunde tragen Mauerwerk und ein Theil des Thurms das Gepräge der späten Gothik, die Ausschmückung des Kircheninnern und der Thurmaufsatz dagegen gehören der Renaissance an. Es war demnach die Aufgabe, nicht wie bei so manchen Kirchenrestaurationen, die werthvollen Werke späterer Zeit rücksichtslos zu entfernen, um sie mit einer nüchternen Ergänzung nach gothischer Schablone zu ersetzen, sondern die Denkmale der verschiedenen Zeitepochen zu erhalten. In der That hätten auch die Mittel nie ausgereicht, mit neuen Arbeiten den prachtvollen Choraltar, von Joh. Degler aus Weilheim 1604 gefertigt, den Kreuzaltar von 1605, die Altäre von St. Ulrich und Sta. Afra von 1606 sammt der Kanzel so zu ersetzen, daß sie in ihrer Wirkung die älteren Denkmäler übertroffen hätten. Stadtbaurath L. Leybold übernahm die technische Leitung und verstand es, durch einen harmonischen Ton der Wände die schönen Verhältnisse der schlank und hoch gewölbten Schiffe zu heben. Die Kirche, 93,038 M. lang, 27,583 M. breit und 29,188 M. hoch, faßt noch viele Nebenkapellen, reich an reizenden Renaissancealtären, Prachtgittern, Stühlen ꝛc., darunter die des St. Bartholomäus, ein Ueberrest des früheren Baues von 1467—73. An denselben hatte die Restauration noch viel zu thun. Da sie jedoch meistens Fugger'sche Stiftungen sind, und der jetzige kunstsinnige Fürst schon damit den Anfang machte, die St. Michaelskapelle, zwischen dem Haupt- und linken Seitenschiffe durch Gitterwerk abgegrenzt und die Gruft des berühmten Jakob Fugger enthaltend, herstellen zu lassen, so ist auch für die andern die beste Aussicht gegeben. Auch die schönen Seitenportale werden gründlich ausgebessert. Von den alten Glasmalereien der St. Ulrichskirche blieben aus der Bilderstürmerei nur wenige Reste übrig, die in den Fenstern der Seitenschiffe einzelne Felder ausfüllen. Es erschien als Bedürfniß, wenigstens für die zwei Chorfenster, das westliche Rundfenster und das im St. Afrathurme, neue Glasmalereien zu beschaffen, und es darf als eine glückliche Wahl bezeichnet werden, daß mit diesem Auftrage das Atelier von B. Mittermair in Lauingen betraut wurde, da dessen seit langer Zeit bewährter guter Ruf sich auch bei diesen Leistungen vollkommen rechtfertigte. Das schöne Kolorit stimmt wohlberechnet zu dem ganzen Bilde des Kircheninnern und nimmt sich auch, was viel gesagt ist, neben den alten Glasgemälde-Fragmenten gut aus. Zu den Chorfenstern, à 20 M. hoch und 2 M. breit, entwarf der Historienmaler Karl Andrä in Dresden die Skizzen, welche Ludw. Blaim in München in Kartons ausführte. Hier boten sich deshalb Schwierigkeiten, weil wegen des breiten Altares die Hauptbilder, mit 1,73 M. Durchmesser, oben angebracht werden mußten, wo sie bei der ungewöhnlichen Höhe von dem Beschauer sehr entfernt sind. Die Wirkung und Vereinigung mit der Architektur sind jedoch sehr günstig erzielt. Am ersten Fenster ist die Bekehrung von Sta. Afra, deren Märtyrertod und die Bildnisse ihrer Mutter Sta. Hilaria wie ihres Oheims St. Afer, im zweiten Fenster St. Ulrich als Knabe mit der Klausnerin Wiboroda, ferner St. Ulrich empfängt das Kreuz, und die Bildnisse von St. Limbertus und St. Dionysius dargestellt. Zu dem westlichen Rundfenster, mit 3,20 M. Durchmesser, lieferte Ferd. Wagner in Augsburg den Karton: Tod von St. Ulrich, während in dem St. Afrathurmfenster ein Kreuz mit Symbolen angebracht ist. Es ist nur zu bedauern, daß die schöne Kirche durch störende Anbauten gegen die Hauptstraße zum Theil dem Anblicke entzogen ist. Einer Abhilfe stehen hier wohl größere Hindernisse, als bei den bisherigen Arbeiten, entgegen. Doch ließe sich für den Pfarrhof, bei den nöthigen Räumlichkeiten, nicht so schwer ein anderer Platz finden; das früher der Schranne dienende und leer stehende Haus gehört der immer opferwilligen Stadtgemeinde, und endlich dürfte es der großen protestantischen Gemeinde nur zum Vortheil gereichen, wenn sie statt der bisherigen unzulänglichen Kirche, dem frühern Predigthause von St. Ulrich, die große Dominikanerkirche, die gegenwärtig nur für Materialbewahrung verwendet ist und mit nicht übermäßigen Mitteln hergestellt werden könnte, als Ersatz erhalten würde.

R. **Der Kupferstecher Burger** in München ist kürzlich aus Florenz zurückgekehrt, wo er eine überaus sorgfältige Zeichnung nach Raffael's „Madonna della Sedia“ im Palazzo Pitti für den Stich ausführte. Es ist von Interesse, Burger's Zeichnung einerseits mit der Photographie, andererseits mit den Stichen von Schaeffer und Mandel zu vergleichen, bei welchem Vergleiche sich alsbald die Ueberzeugung ergiebt, daß sie dem Original näher steht, als jene beiden berühmten Stiche. Im Hinblick auf den virtuosen Stichel Burger's darf man von dem in Aussicht genommenen Blatte das Beste erwarten, hat sich nur erst ein Verleger gefunden.

Der Neubau der Wiener Akademie ist nach Enthüllung der an der Rückseite angebrachten Fresken von Prof. Eisenmenger und seinen Schülern nun im Aeußeren ganz vollendet und an der Fertigstellung des Innern wird eifrigst gearbeitet, so daß die Schulen bereits in diesem Herbst übersiedeln können. Die feierliche Eröffnung des Gebäudes findet im März 1877 statt.

Der Sgraffito-Fries an der 182 Ellen langen Außenwand des alten königlichen Stallhofs an der Augustusstraße zu Dresden, an dessen Ausführung der Historienmaler Wilh. Walther seit 1872 gearbeitet hat, ist nunmehr vollendet. Das monumentale Kunstwerk bringt in einem von Herolden und Spielleuten eröffneten, von Edlen, Pagen und Soldaten begleiteten und von Vertretern des Wehr-, Lehr- und Nährstandes geschlossenen Reiterzug sämmtliche Fürsten Sachsens, von Konrad dem Großen bis auf König Albert

und seinen Bruder Georg, zur Darstellung. Eine treffliche Publikation des Frieses in Lichtdruck von Römmler und Jonas in Dresden mit Einleitung von Ad. Stern ist bei Ad. Gutbier in Dresden erschienen.

Zeitschriften.

Gazette des beaux-arts. Lief. 230.

Art et industrie aux XVIe siècle: le lit de Castellazzo, von G. d'Adda. (Mit Abbild.) — Les aquarelles, dessins et gravures au salon de 1876, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — La vente du mobilier du chateau de Versailles pendant la terreur, von Davillier. — Virgile Solis, von A. Racinet. (Mit Abbild.) — Les oeuvres de William Unger, eaux-fortes d'après les maitres anciens, commentées par C. Vosmaer, von A. de Lostalot. (Mit Abbild.) — La céramique aux expositions rétrospectives de Province. Orléans, Quimper, Reims, von Champfleury. (Mit Abbild.) — La tapisserie à Rome au XVe. siècle, von E. Müntz.

Christliches Kunstblatt. No. 8.

Der Churer Todtentanz. — Modelle der Grabkirche, der Omarmoschee und des Moriahberges in Jerusalem. — Baugewerbe von H. Steindorff.

Kunstkroniek. Lief. 9. u. 10.

Een fac-simile van Everard Johannes Potgieter, von Dr. J. T. Brink. — Alexander Wüst, von J. Gram. (Mit Porträt.) — Het huis van Constantijn Huygens.

Inserate.

Als nachträglicher Beitrag für die **Schnaase-Büste** gingen noch ein:

Von Herrn H. Allmers in Rechtenfleth	64 M. — Pf.
Summe der bisher. Quittungen	4380 „ 45 „
Gesammtsumme	4444 M. 45 Pf.

E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

1. September

Nr. 47.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Bühnenfestspiel in Bayreuth.

Richard Wagner's gewaltiges, nun weit über alle Erwartung gelungenes Unternehmen bietet nicht blos in musikalisch-dramatischer Beziehung, sondern auch hinsichtlich der bildenden Kunst so viele neue, durch den Erfolg bethätigte Gesichtspunkte, daß es Aufgabe auch dieser Zeitschrift sein muß, die Bayreuther Festspiele eingehend zu würdigen. Hauptsächlich wird es der, nach Richard Wagner's seit einem Vierteljahrhundert geplanten Ideen von Semper so meisterhaft entworfene Aufbau des Theaters sein, mit welchem wir uns zu beschäftigen haben werden, da mit der Anlage dieses kühnen, reformatorischen Baues die Vortheile alle zusammenhängen, welche das „Nibelungentheater" vor allen anderen Opernbühnen voraus hat. Wir wollen hier vorläufig nur kurz mittheilen, welche Errungenschaften durch den neuartigen Theaterbau für das musikalische Drama gesichert erscheinen, da diese Vortheile danach angethan sind, auch der gewöhnlichen „Oper" zu Gute zu kommen.

Vor Allem hat die amphitheatralische Anordnung des Zuschauerraumes sich glänzend bewährt. Obschon das Haus bei entsprechender Verwerthung des für die „Fürsten-Galerie" aufgewandten Raumes an 2000 Personen fassen könnte, also als großes Theater bezeichnet werden muß, kann doch jeder Zuschauer, nach Wagner's Idee, auf „einem bequemen Sitzplatze" die Bühne vollständig überblicken, und es giebt keinen jener, bei der gegenwärtigen Einrichtung des Theaterbaues so zahlreichen Plätze, auf welchen man die Bühne nur unter einem beschränkten Gesichtswinkel, in unvollkommener oder unnatürlicher Projektion zu übersehen vermag. Wie sehr diese glückliche Anordnung des Raumes dem Genusse des Kunstwerkes zu Statten kommt, und insbesondere jene Seite derselben, welche mit der bildenden Kunst zusammenhängt, bedarf nicht erst gesagt zu werden. Richard Wagner, welcher die Schwesterkünste der malerisch-dekorativen Ausstattung mit Recht in ausgedehntem Maße heranzieht, um seinen musikalisch-dramatischen Gebilden auch äußerlich jenen Hauch des Idealen zu verleihen, welcher sie innerlich durchweht, legt auf diesen Vorzug seiner Schaubühne ein großes Gewicht, und Niemand wird bestreiten, daß das Wagner-Theater dem Theaterwesen eine höchst werthvolle, folgenreiche Neuerung in Bezug auf den Zuschauerraum gebracht hat.

In ästhetischer wie in musikalischer Hinsicht ungleich bedeutsamer ist die zweite große Neuerung des „unsichtbaren Orchesters", welche ebenfalls einen unbestreitbaren Erfolg davongetragen hat. Man kann unmöglich treffender und drastischer die Mängel zeichnen, welche mit der Sichtbarkeit des Orchesters in unseren Opernhäusern für den feinen ästhetischen Sinn verbunden sind, als dies Richard Wagner selbst in dem Vorworte der ersten Ausgabe seines Bühnenfestspiels von 1863 gethan hat, und Jedermann muß ihm beistimmen, wenn er bemerkt, daß die von der Orchestermusik untrennbaren „technischen Evolutionen" dem „Augenzeugen" geradezu „wehsam" erscheinen. Daß Richard Wagner's Orchester nur Ohren- und keine Augenzeugen hat, dafür haben ihm in Bayreuth alle halbwegs fein organisirten Theilnehmer der Festspiele aus vollem Herzen gedankt. Ja, der Eindruck, den die aus dem „mystischen Abgrund" — wie Wagner den unsichtbaren Orchesterraum nennt — wie durch einen Zauber hervorquellende Musik hervorbringt, war

so stimmungsvoll und überwältigend, daß uns von nun ab die begleitende Musik in unseren Opernhäusern nicht wird munden wollen, und daß wir schmerzlich an die reinen musikalischen Genüsse der Bayreuther Tage zurückdenken werden. Uebrigens bedeutet die Unsichtbarkeit des Orchesters auch in musikalischer Beziehung einen großen Fortschritt, den wir besonders hervorheben, weil von Seiten mehrerer Berufsmusiker geklagt wurde, daß die Orchesterfiguren bei dem tief gelegten und durch eine Schallwand verborgenen Orchester nicht mit genügender Klarheit hervortreten sollen. Denn es darf niemals übersehen werden, daß bei Wagner's musikalischem Drama ebenso wie bei den gewöhnlichen „Opern" das Orchester nicht Selbstzweck ist, sondern zur Unterstützung des Gesanges, zur Vervollständigung des Tongemäldes dienen soll. Und diesen Zweck erfüllt es bei der gegenwärtigen Disposition vollkommener als bei der gewöhnlichen, weil bei der letzteren die menschliche Stimme bekanntlich Mühe hat, gegen die reiche, in allen Farben der orchestralen Palette erglühende Instrumentation Richard Wagner's ihre herrschende Stellung zu behaupten, während alle Sänger anerkannten, daß es sich bei dem unsichtbaren Orchester „leicht" singe. In der That sprachen auch die Stimmen durchweg leicht an und beherrschten das Orchester in gebührender Weise, ohne daß, unseres Erachtens, die Instrumentirungseffekte irgendwie an Glanz und Klarheit verloren hätten, wenn auch die absolute Tonstärke selbstverständlich geringer war, als sie bei offenem Orchester zu sein pflegt.

Schließlich sei noch eines Vorzuges gedacht, der das Bühnenfestspiel auszeichnete, obgleich derselbe heute weit allgemeiner ist als zur Zeit, in der Richard Wagner die Idee seines musikalischen Drama's faßte: die stilvolle, malerisch-dekorative Ausstattung. Wir sind heutzutage in dieser Richtung stark verwöhnt worden und pochen auf das „nil admirari", wenn wir beispielsweise die „Zauberflöte" in Wien, die „Jüdin" in Paris und ein großes Ballet in Berlin gesehen haben; daher fanden die Mängel der Ausführung an den von Joseph Hofmann in Wien so schön entworfenen Dekorationen und die theilweise nicht glücklich erfundenen Kostüme oft herbe Kritiker. Allein es darf nicht verkannt werden, daß Richard Wagner schon zu einer Zeit, wo die gröbsten Anachronismen und die lächerlichsten Verstöße in Bezug auf die Ausstattung vom Publikum sowohl als von den Opern-Regisseuren bemerkt wurden, für die von ihm beabsichtigten Festspiele eine durchweg entsprechende, stilvolle Ausstattung im Auge hatte. Ueberhaupt war er auf die malerische Wirkung seiner scenischen Bilder höchst sorgfältig bedacht, und dieser Rücksicht entsprang die anfangs befremdende, aber rasch als zweckmäßig erkannte Anordnung, daß bei offener Scene der Zuschauerraum ganz dunkel blieb. So gelangten die allen Zuschauern gleichmäßig sichtbaren scenischen Bilder zur vollsten Stimmung und zu einer im erleuchteten Raum niemals erreichbaren Wirkung.

Richard Wagner war es beschieden, die Lebensaufgabe, die er sich gesetzt, unter einer bislang unerhörten und namentlich in Deutschland für kaum möglich gehaltenen Mitwirkung der Nation zu erfüllen. Wie auch in Zukunft das „musikalische Drama", das so vielfach mit Absicht mißdeutete „Kunstwerk der Zukunft", sich gestalten möge: dies steht heute bereits gegen allen Widerspruch fest, daß schon die provisorische Bühne zu Bayreuth eine heilsame Reform begründet hat, welche unmöglich ohne Nachahmung, ohne Anstoß zu einer neuen architektonischen und künstlerischen Gestaltung des Bühnenwesens nach der Idee Richard Wagner's bleiben kann.

Bayreuth, 18. August.

Oskar Berggruen.

Der Thurmhelm des Freiburger Münsters.

Eine oft ventilirte Frage, ob die kühne, durchbrochene Spitze des Münsterthurms zu Freiburg im Breisgau schwach gekrümmt sei oder nicht, ob diese Krümmung, falls sie vorhanden, aus ästhetischen Gründen oder um der Stabilitätsverhältnisse willen beabsichtigt wurde, oder Ungenauigkeiten in der Ausführung zuzuschreiben sei, vielleicht auch sich durch nachträgliche Deformirungen der Thurmspitze erklären lasse, veranlaßte mich vor Kurzem, den Thurmhelm zu untersuchen: soweit eine solche Untersuchung ohne eine Besteigung des Helmes möglich war, welche eine vollständige Einrüstung desselben voraussetzen würde, haben sich immerhin einige positive Anhaltspunkte für eine Fortsetzung derartiger Untersuchungen ergeben und zugleich einige Bedenken, ob denn diese vielbewunderte Thurmpyramide in ihrem Zusammenhalt auf die Dauer so gesichert sei, wie es den Anschein hat.

Vitruv hat in seinen zehn Büchern von der Baukunst zuerst die Behauptung aufgestellt: die Griechen hätten in ihrem ästhetischen Feingefühl nicht nur die Säulen ihrer Tempel etwas geschwellt, d. h. ihrem Kontour eine feine Biegung verliehen, sondern auch die Gebälke etwas gekrümmt, damit die langen Horizontallinien nicht eingesunken erscheinen sollten, damit die Säule nicht den Eindruck mache, als sei sie in ihrer Mitte dünner, als an ihren Enden. Und demselben ästhetischen Feingefühl der Meister unserer mittelalterlichen Dome hat man es zugeschrieben, daß die Thurmhelme am Freiburger Münster, am Dom zu Meißen und an vielen kleineren romanischen Thurmbauten eine mehr oder weniger beträchtliche Schwellung zeigen; man hat diese Schwellung an den Thürmen der Votivkirche in Wien neuerdings wiederholt; es tritt endlich an den Erbauer der Thurmhelme des Kölner Domes die Frage heran, ob man eine solche

Schwellung der Thurmspitzen auch an diesem größten aller gothischen Dome einführen soll, trotzdem die Originalpergamentrisse keine Spur einer solchen aufweisen.

Die romanischen Thurmhelme des Domes zu Speier und von St. Fides in Schlettstadt sind unzweifelhaft geschwellt; am Dom zu Meißen ist der Thurmhelm nicht eigentlich geschwellt, sondern das untere Drittel ist steiler gegen die Vertikal-Axe geneigt als die oberen zwei Drittel. Das Gleiche ist der Fall bei dem südlichen Querschiffthürmchen am Freiburger Münster, während das nördliche Thürmchen, wie es scheint, wirklich eine Schwellung zeigt.

Wie verhält es sich aber am Helm des Münsterthurmes? — Vor Allem ist vorauszuschicken, daß keiner von allen Originalrissen gothischer Thürme, welche wir besitzen, eine Schwellung der Helme aufweist. Ferner ist daran zu erinnern, daß der Thurmhelm in Freiburg der älteste von allen, der erste Versuch einer vollständig durchbrochenen Thurmpyramide ist. Die Kölner Domthürme sind offenbar nach dem Freiburger Thurm entworfen und bringen dessen Konstruktions- und Dekorationsprinzip in entwickelterer Weise zur Anwendung.

Nun macht gegen die Annahme, der Erbauer des Freiburger Thurmhelmes habe eine Schwellung desselben beabsichtigt, vor Allem der Umstand bedenklich, daß ein solches Raffinement entschieden dem schlichten Geiste der Meister des 13. und 14. Jahrhunderts widerspricht, und wenn dies dem großen Laienpublikum nicht glaubwürdig erscheint, so darf man sich auf das Urtheil anerkannter Autoritäten, der Herren Dombaumeister Schmidt von Wien und Denzinger von Frankfurt berufen, welche diese Ansicht vertreten.

Die Konstruktion des Freiburger Helmes ist nicht nur eine sehr einfache, sondern auch eine sehr mangelhafte; man vergesse nicht, daß der Helm ein erster Versuch ist, daß alle Erfahrungen noch fehlten. Eine Schwellung hätte in konstruktiver Beziehung gar keinen Zweck gehabt, sie hätte die ganze Ausführung des Helmes in einer Weise erschwert, daß nach dem damaligen Standpunkte der Bautechnik diese Aufgabe fast als eine unlösbare erschienen wäre. Hätte man wirklich eine solche raffinirte Gestaltung des Helmes im Auge gehabt, so würde dies voraussetzen, daß man auch der Durchführbarkeit des Problemes sicher war, so würde ferner folgen, daß die Schwellung auch mit größter Exaktheit und Sorgfalt verwirklicht worden wäre. Der Thatbestand widerspricht dem; der ganze Helm ist so deformirt, so unregelmäßig in jeder Weise, daß es fast unmöglich ist, zu konstatiren, was an ihm als normal, was als eine Abweichung von der Norm zu betrachten sei. Nun kommt aber ferner dazu, daß der Grundriß des Thurmes und des Helmes kein regelmäßiges, sondern ein oblonges Achteck ist, dessen Seiten in so bedeutender Weise differiren, daß in Folge dessen die acht Kanten der Thurmpyramide ungleich lang wurden; wollte man nun diese ungleich langen Kanten noch schwellen, so würde jede der acht Kurven eine andere, und somit eine an sich komplizirte Aufgabe noch in einer Weise erschwert, daß sie unsern, über eine Menge vorzüglichster Meßinstrumente verfügenden Baumeistern der Gegenwart eine unendlich mühsame, den Meistern des Mittelalters eine unmögliche wäre; da müßte der Steinschnitt an jeder Ecke und Fläche der Pyramide, in jeder Schichte wechseln, die Maßwerke würden äußerst komplizirt; die Gerüste, das Versetzen der Steine, das Verklammern und Verankern, Verbleien der Fugen würde die peinlichste Sorgfalt erfordern, und der Gewinn in ästhetischer Beziehung ein sehr fraglicher bleiben.

Es ist hier nicht möglich, auf alle ästhetischen Bedenken einzugehen, welche dem durch eine Schwellung erhofften Gewinn für das Aussehen des Helmes widersprächen, es ist auch nicht möglich, auf alle Details der vorläufigen Untersuchung zurückzukommen und die Sache durch Zeichnungen zu erläutern, sowie durch Mittheilung gemessener Dimensionen, welche einen schlagenden Beweis der Unregelmäßigkeit in der Anlage des Helmes liefern, zu erklären. Nur die Methode möge angeführt sein, welche zu den folgenden Resultaten führte.

Visirt man vom Münsterplatz die acht Helmrippen ein, so bemerkt man sofort ihre beträchtlichen Deformationen, die nach der Helmspitze zu sich steigern. Legt man sich auf der Plattform des Thurmes auf den Rücken und blickt nach der Spitze, so sieht man den Zusammenhang aller Deformationen sehr deutlich. Untersucht man den Zustand der Helmrippen und Flächen von der obersten Thurmgalerie, so wird die Sache noch auffälliger. Es ergeben sich im Ganzen folgende Punkte:

1) Der Helm ist nicht nur unregelmäßig in der Anlage, sondern nachträglich deformirt. 2) Die Deformationen aller Rippen und Flächen sind untereinander verschieden, entsprechen aber einem Kräftespiel, welches den Helm zu zerdrücken, zu verschieben und zu verdrehen suchte. Die Helmflächen sind theilweise windschiefe Flächen, welche einerseits einer Einsenkung der Rippen, andererseits einer Ausweichung derselben entsprechen. 3) Von sämmtlichen acht Helmrippen ist diejenige gen Süd-Südost unzweifelhaft so gestaltet, daß das untere Drittel eine Gerade ist, die oberen zwei Drittel ebenfalls gerade sind, aber in weniger steiler Neigung die Spitze treffen. Alle anderen Rippen sind so unregelmäßig, daß der Schein, als seien sie mit einer Schwellung versehen, bald hervorgerufen, bald wieder durch Knicke und schlangenförmige Biegungen aller Art in Zweifel gestellt wird.

Fragen wir nun nach den Gründen aller dieser Unregelmäßigkeiten, so liegen sie zunächst in dem unregelmäßigen Grundriß selbst, dann in der Ausführung.

Es scheint, daß das untere Drittel des Helmes eine Bauperiode bezeichnet; die Gerüste mögen sich gesetzt haben, morsch geworden sein, so daß bei weiterer Fortführung des Baues es nicht mehr möglich war, genau die Richtung des unteren Drittels einzuhalten.

Ein Hauptereigniß in der Baugeschichte des Thurmhelmes war das heftige Gewitter im Jahre 1561; der Blitz warf die Spitze des Helmes herab, welche mit einer Marienstatue gekrönt war, und Meister Kempf von Rheineck, der Erbauer der schönen Kanzel, soll, nachdem die Dombaumeister von Schlettstadt, Kolmar und Straßburg ihr Urtheil über die Beschädigungen des Baues abgegeben hatten, die Spitze wieder aufgeführt haben. Die vollständige Deformation des obersten Thurmhelmstücks läßt darauf schließen, daß man möglichst eilig und ohne allzu große Sorgfalt diese Restauration bewerkstelligte.

Nun war der Vorgang bei dem Gewitter wohl nicht so einfach, als er hier mit wenigen Worten gegeben ist, und hier berufe ich mich auf das Urtheil des städtischen Ingenieurs, Herrn Lueger in Freiburg, welcher mit mir die Deformationen des Thurmhelmes vom Münsterplatz aus beobachtete und mich auf sehr bedeutende Reparaturen am Fuße des Thurmhelmes, oder besser gesagt, an seinen Stützpunkten aufmerksam machte; diese Reparaturen sind besonders auffällig da, wo das Treppenthürmchen zur obersten Thurmgalerie an das Achteck sich anlegt. Ein bedeutender Riß ist im Inneren des Treppenthürmchens sichtbar, welcher sich an der ganzen Wand entlang von oben bis in die Untertheile derselben fortsetzt. Der Mörtel, mit welchem alle Reparaturen an den Stützpunkten des Helmes, sowie am Treppenthürmchen ausgeführt wurden, (wahrscheinlich sogenannter Göschweiler Cement) scheint ganz derselbe zu sein, welcher zu der Wiederherstellung der Spitze verwendet wurde.

Nach allem diesem ließ sich nun die Vermuthung aufstellen: daß der Blitz nicht die Spitze herabwarf und dann unschädlich war, sondern daß er die Unzahl der eisernen Klammern und Anker des Helmes packte, den ganzen Helm so erschütterte, daß nicht blos die Spitze abflog, sondern auch die Fußpunkte theilweise zum Weichen kamen und dadurch beträchtliche Deformirungen der ganzen Konstruktion erfolgten; daß der Blitz ferner an den eisernen Querbändern des Treppenthürmchens, welche die Fenster desselben abtheilen, spiralförmig herablief und den ganzen Verband des Treppenthurmes mit dem Thurmpfeiler lockerte.

So wäre demnach die bedeutende Deformirung des Helmes namentlich auf dieses Naturereigniß zurückzuführen, und ohne Zweifel hat die Ausdehnung und Zusammenziehung der unendlich vielen Eisenklammern in Folge der Temperaturdifferenzen noch nachträglich dazu mitgewirkt, um den ohnehin stark in Anspruch genommenen Thurmhelm in seinem Bestand zu gefährden. Der kühn konstruirte Helm hat bis jetzt dem Schicksal getrotzt; wird er es fernerhin können? Herr Dombaumeister Schmidt in Wien, welchem ich die hier gegebenen Mittheilungen unterbreitete, war der Ansicht, daß unter der Voraussetzung der Richtigkeit der hier aufgestellten Vermuthungen ein ähnliches Naturereigniß den Thurmhelm zerstören und damit den Bestand des ganzen, herrlichen Münsterthurmes in Zweifel setzen müsse. Jedenfalls glaube er, daß eine vollständige innere und äußere Einrüstung des Helmes zum Zweck seiner gründlichen Untersuchung, welche sich bis auf die geringsten Risse im Stein, auf das Oeffnen der Fugen, das Abbröckeln des Materials 2c. zu erstrecken habe, wohl nicht zu vermeiden sei. Möchten meine Zeilen die Folge haben, daß das Freiburger Domkapitel Autoritäten wie die Dombaumeister Denzinger, Schmidt und Voigtel zu Hilfe rufe, um die Perle des Oberrheins zu sichern!

Rudolf Redtenbacher.

Personalnachrichten.

B. Der Architekt August Rincklake in Düsseldorf hat eine ehrenvolle Berufung als Professor der Architektur an die Polytechnische Schule in Braunschweig erhalten und angenommen. Er wird im Herbst diese Stelle bereits antreten. Dieselbe ist neu geschaffen worden, da bisher nicht in ausreichender Weise an jener Anstalt für die Baukunst gesorgt war, wie ja überhaupt seit der Errichtung des neuen großen Gebäudes die ganze Schule eine bedeutende Erweiterung erfahren hat. Rincklake's Thätigkeit wird hauptsächlich auf die Wiederbelebung der mittelalterlichen Architektur gerichtet sein, die er auch bisher in seiner praktischen Wirksamkeit vorzugsweise pflegte und mit besonderem Verständniß und künstlerischer Einsicht dem modernen Geschmack anzubequemen wußte. Er dürfte sich in jeder Beziehung um so mehr für die neue Stellung eignen, als er schon seit Jahren seine Gehülfen immer selbst und zwar mit entschiedenem Erfolg heranbildete, und nicht allein durch seine praktische Thätigkeit, sondern auch durch seine Betheiligung an Ortwein's „Deutscher Renaissance“, für welche er die Abtheilung Münster übernommen, den Beweis seiner Tüchtigkeit und seiner künstlerischen Begabung erbracht hat.

Sammlungen und Ausstellungen.

W. Kasseler Kunstverein. (Schluß.) Einen interessanten Gegensatz zu den zuletzt genannten Arbeiten von Kögels bilden vier Studienköpfe von H. Faust, in welchen die malerische Tendenz als solche vorwaltet und auch mit feinem Geschmack zur Geltung gebracht ist. Noch bedeutender tritt das Talent des Künstlers in seinem „Genrebild“ hervor, welches uns eine im purpurnen Prachtzelt ruhende ägyptische Königstochter zeigt. Das Bild ist eine hochinteressante Novität und bestätigt in jeder Beziehung unser schon bei früherer Gelegenheit über den Künstler ausgesprochenes günstiges Urtheil. Faust versteht sich ebenso vortrefflich auf die malerische Stimmung wie auf Zeichnung und Formbehandlung, und wir rechnen es seinem neuesten Bilde zum Vorzug an, nach beiden Seiten hin allen Anforderungen zu genügen. Die Gestalten dieser jungfräulichen Königstochter wie der ihr gegenüber sitzenden, den Wedel haltenden Sklavin, eine Aethiopin, sind ebenso fein in der Modellirung wie im Incarnat. Ueberhaupt aber ist die Malerei des Ganzen höchst gediegen, und unter Anderm die ägyptische Dekoration bis zu dem den Gürtel der jungen Schönen schmückenden Scarabäus herab meisterhaft wiedergegeben. Unter den Landschaften nimmt zunächst ein größeres Bild von E. Neumann hier das Interesse in Anspruch. Schon wiederholt sahen wir prächtig ausgeführte Kohlenzeichnungen des Künstlers auf der Ausstellung, welche ein nicht gewohn-

liches Talent für das höhere landschaftliche Fach bekundeten; das gegenwärtig ausgestellte Gemälde zeigt, daß jener auch in koloristischer Hinsicht in neuerer Zeit sehr bedeutende Fortschritte gemacht hat und zwar in der von Bromeis vertretenen Richtung. Wie die früheren Arbeiten Neumann's, so zeigt auch diese Landschaft einen gewissen großartigen Charakter, und dieselbe berechtigt hinsichtlich fernerer Leistungen des Künstlers sowohl was Komposition als was Malerei betrifft, zu den besten Hoffnungen. Ein „Frühmorgen“ aus Thüringen würde ein recht dankbares Motiv abgegeben haben; bei der Art und Weise, wie ihn Rollbacker in Weimar behandelt hat, bleibt noch Einiges zu wünschen. Recht flott und wirkungsvoll gemalt sind dagegen drei kleine Landschaften von Fischer in Berlin: „Dorfansicht von Dachau“, „Italienische Landschaft“ und „Chiemsee“. Obwohl von kleinen Dimensionen, zeigen dieselben doch eine große und charakteristische Auffassung der Natur. Noch sorgfältiger durchgeführt ist eine Landschaft mit Wasserfall von Karl Weber in München. Ebenso verdient eine große nordamerikanische Gebirgslandschaft mit Wasserfall von Sommer, welche durchweg die bekannten Vorzüge dieses Künstlers aufweist, mit Anerkennung hervorgehoben zu werden, wie auch eine Schweizerlandschaft von P. F. Peters in Stuttgart und ein „Sarnethal“ von A. Winterlin, ein Bild, welches in seiner feinen Ausführung, die darum doch nicht kleinlich erscheint, einen seltsamen Kontrast zu der jetzt üblichen breiteren Stimmungsmalerei bildet. Durch Klarheit des Lufttons zeichnet sich endlich noch eine Landschaft von Nettich in Weimar aus. Von Thierstücken ist ein hübsches Bild von Hofner in München zu nennen, welches noch von der vorjährigen großen Ausstellung her bekannt ist und sich seitdem hier befindet. Die Plastik war durch Hassenpflug hier vertreten, welcher eine Gruppe in Gyps, „Amor und Psyche“, nach dem bekannten Märchen des Apulejus ausgestellt hat. Der Künstler wählte den Moment, wo Psyche an das Lager des Gottes herantritt, und ohne Zweifel ist derselbe auch der geeignetste für die plastische Darstellung. Mit leise schwebendem Schritt naht sich Psyche, die Lampe in der erhobenen Linken haltend, eine Gestalt, welche in glücklichster Weise die Situation zum Ausdruck bringt. Ein besonderer Vorzug der Gruppe ist, daß sie sich nicht nur von einem Standpunkt aus, sondern von allen Seiten betrachtet, als ein in seinen Linien abgerundetes Ganzes zeigt, was bekanntlich bei Gruppenbildungen nicht immer der Fall ist. Weniger gut gelang dagegen die Gestalt des Eros, die etwas allzu zart und schlank erscheint. Es fehlt zwar nicht an Vorbildern für diese Auffassung, der Situation entsprechender würde es jedoch gewesen sein, den Gott in altgriechischer Weise als schönen Jüngling darzustellen.

Die Preisvertheilung der Kunstausstellung in München ist nunmehr erfolgt. Die Künstler-Jury hat 27 erste Medaillen (17 für Malerei, 5 für Architektur, 2 für Plastik und 3 für zeichnende Kunst) und 72 zweite Medaillen (37 für Malerei, 18 für Architektur, 10 für zeichnende Kunst und 7 für Plastik) zuerkannt. Die erste Medaille erhalten: A. In der Architektur-Abtheilung: 1. J. v. Egle, Ober-Baurath in Stuttgart, für die neue katholische Marienkirche in Stuttgart (einstimmig); 2. Bohnstedt, Architekt, Professor in Gotha, für den ersten prämiirten Konkurrenz-Entwurf für das Reichstagsgebäude (einstimmig); 3. Mylius und Bluntschli, Architekten in Frankfurt a. M., für den prämiirten Konkurrenz-Entwurf für das Reichstagsgebäude (mit 9 Stimmen); 4. Kaiser und Großheim, Architekten in Berlin, für den prämiirten Konkurrenz-Entwurf für das Reichstagsgebäude (einstimmig); 5. Leins, C. F., Ober-Baurath in Stuttgart, für die St. Johanneskirche in Stuttgart (mit 6 Stimmen). B. In der Plastik: 1. Begas, Bildhauer in Berlin, Büste des Malers A. Menzel (mit 7 Stimmen); 2. Tilgner, Bildhauer in Wien, Büste des Malers v. Führich (einstimmig). C. Zeichnende Künste: 1. Unger, W., Professor in Wien, Radirungen (einstimmig); 2. Vogel, J. F., Kupferstecher in München, Kupferstich: Porträt der Maria Luisa de Tassis (einstimmig); 3. Hecht, Xylograph in München, Holzschnitte. D. Malerei: 1. Piloty, C. v., „Seni vor der Leiche Wallenstein's“ (einstimmig); 2. Lenbach, Porträtmaler in München, Porträt des Herrn v. Liphardt (einstimmig); 3. Böcklin, A., Maler in München, Landschaft (mit 8 Stimmen); 4. Leibl, W., Maler in München, Porträt eines Mannes (einstimmig); 5. Loßitz, L., Maler in München, „Kardinal“ (einstimmig); 6. Defregger, Maler in München, „Heimkehrende Sieger“ (einstimmig); 7. Makart, H., Maler und Professor in Wien, „Aegyptische Wasserträgerinnen“ (einstimmig); 8. Feuerbach, A., Professor in Wien, Studienkopf (mit 6 Stimmen); 9. Canon, H., Maler in Wien, weibliches Porträt (einstimmig); 10. Menzel, A., Professor in Berlin, Aquarelle (einstimmig); 11. Kaulbach, F., Maler in München, weibliches Porträt (mit 9 Stimmmen); 12. Achenbach, A., Maler in Düsseldorf, „Scheldeufer bei Antwerpen“ (einstimmig); 13. Lindenschmit, W., Maler und Professor in München, „Venus und Adonis“ (mit 9 Stimmen); 14. Werner, A. v., Historienmaler, Direktor der k. Akademie der bildenden Künste in Berlin, „Krieg Deutschlands gegen Frankreich“ (einstimmig); 15. Alt, R., Maler in Wien, „Marcuskirche in Venedig“, Aquarell (Stimmenmehrheit); 16. Steinle, E., Maler und Professor in Frankfurt a. M., „Kultur und Kunstgeschichte Kölns“, Aquarell (mit 6 Stimmen); 17. Richter, Ludwig, Professor in Dresden.

Vermischte Nachrichten.

B. **Der Bildhauer Titelbach** in Stuttgart hat eine recht gelungene Porträtbüste Ferdinand Freiligrath's angefertigt. Ebenso war sein Reliefporträt des verstorbenen Dichters Eduard Mörike durchaus zu loben. Er wird in Folge dessen wahrscheinlich beauftragt werden, eine größere Wiederholung desselben anzufertigen, die das Grabmal Mörike's schmücken soll. Um Letzteres herzustellen, hat sich ein Komité gebildet, welches zu Beiträgen auffordert, die der Kassirer Herr Emil Engelmann in Stuttgart dankend entgegen nimmt. Am 4. Juni d. J. fand eine würdige Gedächtnißfeier des Todestages des Dichters statt, deren Ertrag die ersten Mittel zu jenem Zweck lieferte. Titelbach hatte für dieselbe eine große Büste des Verewigten unentgeltlich hergestellt, die wesentlich zur Hebung der Feier beitrug; ein treffliches Gedicht des berühmten Aesthetikers Fr. Vischer gab ihr die Weihe.

Das Architekten-Vereinshaus in Berlin, dessen Grundstück in der Wilhelmstraße mit dem vorhanden gewesenen Rohbau die Summe von 511,200 Mark kostete, ist nunmehr vollendet. Der Ausbau verursachte einen Kostenaufwand von 252,000 Mark, dazu treten noch 45,000 Mark Einrichtungskosten und 50,175 Mark diverse Ausgaben, so daß die gesammten Kosten des fertigen Gebäudes sich auf 858,375 M. stellen und den Voranschlag um etwa 87,000 Mark übersteigen. Nach einer vorsichtigen Schätzung stellt sich der jährliche Gesammtertrag des Hauses auf 61,200 Mark, während dem gegenüber eine jährliche Ausgabe von 50,421 Mark steht. Es blieben demnach als Ueberschuß etwa 11,200 Mark disponibel, welche für Amortisation der Antheilscheine und Abschreibungen dienen sollen. (Berl. Tagebl.)

Berichte vom Kunstmarkt.

Die Sammlung Kuhl und ihre Versteigerung.

Wir sind den Lesern noch einen Bericht über die Versteigerung der Sammlung des verstorbenen Herrn Christoph Rhaban Kuhl schuldig, welche vom 15.—18. Mai d. J. in Köln stattfand und das bedeutendste Ereigniß auf dem diesjährigen Kunstauktionsmarkt in Deutschland war. Bevor wir dieser in Folge der Ueberfülle des Stoffs bisher unerledigt gebliebenen Verpflichtung nachkommen, theilen wir den Lesern einige schätzenswerthe Notizen über eine Anzahl altniederländischer Gemälde der Sammlung mit, welche Herr Dr. O. Eisenmann in München uns zu überlassen die Güte hatte. — Derselbe schreibt:

Thomas de Keyser.

In einem stattlichen Zimmer eine schwarz gekleidete junge Mutter, ein kleines Kind auf dem Schooß, das ganz in Weiß angethan mit origineller Wirkung sich gegen sie abhebt. Neben ihr steht ein Mädchen von 3—4 Jahren, einen Handkorb haltend. Am Postament einer Säule die volle Namensbezeichnung des Malers, die drei Anfangsbuchstaben in der bekannten Weise monogrammatisch verschlungen nebst der Jahreszahl 1635. Ein vornehmes und doch zugleich gemuthvoll anheimelndes Bild dieses seltenen, trefflichen Meisters.

Barth. v. d. Helst.

Bildniß einer heiter blickenden, behabigen Frau in der Vollkraft ihres ungetrübten Daseins, obgleich schon 48 Sommer alt, wie sie auf dem Bilde selbst gesteht, vom Jahr 1642. Breiter und kraftiger als sonst im Vortrag, ja, wie mir scheint, geradezu von Rubens beeinflußt; gut erhalten.

C. Netscher.

Kniestuck einer vornehmen Dame in dunklem Sammetkleide mit Perlenhalsband, bez. C Netscher fec. 1673. Gute Qualitat.

Schule Rembrandt's, vielleicht S. Koning.

Christus, den Zollner Matthaus zum Apostelamt berufend. Gut.

Jan Steen.

Ein Weib, das den Mann beim Kartenspiel uberrascht, demonstrirt ihm ihre Grunde gegen seine heimliche Passion ad hominem, resp. ad posteriores. Ein Bild von kecker, fast zu kecker Wahrheit.

A. van Ostade.

Zwei Bauern kneipend, rauchend und lachend. Echt und nicht schlecht.

C. Dusart.

Ein Gevatter, dem andern in einer Stube beim Weine ein wichtiges Dokument vorlesend, im Hintergrund Frau mit Kindern. Bezeichnet und datirt 1692. Dem A. van Ostade nahestehend.

C. Bega.

Vier Bursche und eine Dirne zechend und Karten spielend. Vortrefflich.

M. Sorgh.

Eine Kochin, Fische abschuppend; vor ihr eine Menge Kuchengeschirr, Gemuse u. s. w. Im Hintergrunde eine Gesellschaft von Bürgersleuten, zechend. Gut, namentlich im Geschirr und in den Eßwaaren. Voll bezeichnet und datirt 1657.

Quirin Brekelenkam.

Im Zimmer eine Großmutter betend, die Mutter ihr kleines Mädchen aus einer Schussel speisend und ein Knabe aus der Schussel essend. Koloristisch tuchtig in der Art des N. Maes, in den Kopfen aber unbedeutender. Bezeichnet mit den beiden Anfangsbuchstaben des Namens und 1655.

Quirin Brekelenkam

Kniestück eines alten Schulmeisters, der, auf der Nase mit einem Zwicker, hinter'm Ohr mit einer Feder bewaffnet, einen Knaben lesen lehrt. Daneben ein lesendes Mädchen und weiter ein abgewandter Knabe mit Hut auf dem Kopfe; auf dem Tische allerlei Schreib- und Lese-Utensilien. Violettbrauner Grundton, nur durch das Roth des Sigills an einem Schriftstuck unterbrochen und gehoben. Mit den Anfangsbuchstaben und 1661 bezeichnet. Großer Fortschritt gegen das vorige Bildchen vom Jahre 1655.

Quirin Brekelenkam.

Kuche mit Köchin, Fische putzend. Bezeichnet Q. B 1665. Von ähnlicher Qualität wie das obige.

W. van Mieris.

Eine höchst seltsam aufgefaßte heil. Familie. In einem ziemlich dunklen Gemach sitzt Maria lesend, während der Christusknabe am Boden ein hölzernes Kreuz mit dem Cirkel ausmißt. Daneben auf dem Kleid der Madonna ein schlafendes Wachtelhundchen, im Hintergrunde Josef, hobelnd. Der malerische Vortrag ist indeß so gut, daß man fast verführt sein konnte, es dem alten Frans zuzuschreiben.

E. v. d. Poel

Bauernhaus, davor eine Bäuerin sitzt, neben sich allerlei Hausgerathe. Vorüber fließt ein Kanal, an welchem zwei Manner fischen; breite, kraftige, braune Manier.

E. v. d. Poel.

Bei einem Dorfe an der Brücke Eisbelustigung mit Schlittenfahren und Schlittschuhlaufen bei graubedecktem Himmel. Voll bezeichnet. Interessanter, weit feiner als das obige

Pieter Wouwerman.

Stall mit zahlreichen Pferden und einem berittenen Kavalier. Schon.

G. Camphuysen.

So bezeichnet ist das Innere eines Stalles mit hohem Dachstuhl, darin eine stehende braune und eine liegende schwarzweiße Kuh. Hinter einer Ruben schabenden Bauerin steht ein Bauer, der sie am Hut und linken Arm faßt, während sie beide lachen. Im Hintergrund eine Magd an einem Kessel beschaftigt, der uber'm Feuer hängt. Warm im Ton, ein ungewöhnlich gutes Specimen dieses Meisters.

N. Berchem.

Vor einem naturlichen Felsthor ein Hirt, auf einem Esel sitzend, trinkt einen Kelch Wein aus, den ihm die nebenstehende Schentin lachelnd gereicht hat; dabei die Heerde. Im Hintergrund links ein zweiter Hirt, rechts zechende Landleute. Trefflich in einem warmbraunen kräftigen Ton.

Gerrit Berckheyde.

Der große Platz in Amsterdam, mit dem vollen Namen und 1690 bezeichnet.

Jan van Goyen.

Kustenbild, im Vorgrund ein Segelboot mit Pferden und drei Mannern, links hinten ein coup de canon. Mit dem gewöhnlichen Monogramm und 1635 bezeichnet. Ein, namentlich in den Wolken und dem Wasser, treffliches Bild.

J. Wynants.

Landschaft mit köftlicher Jagdstaffage, wenn ich mich recht erinnere, von Adr. v. d. Velde. Voll bezeichnet, vom Jahre 1667.

A. v. d. Neer.

Mondaufgang über'm Wasser, gut.

A. v. d. Neer.

Ortschaft an gefrorenem Wasser mit Eisbelustigung, Abendbeleuchtung, vortrefflich.

R. Vries

Waldinneres mit der Staffage eines Mannes und eines Knaben, von einem etwas fahlen Baumgrun; nicht sein Bestes. Bezeichnet.

A. Vries.

Weg im Walde mit stehendem Mann und sitzender Frau. Voll bezeichnet wie das vorausgehende und ungefähr gleiche Qualität.

Jan van Kessel.

Bleiche bei Harlem. Voll bezeichnet, fein

W. de Heusch.

Römische Landschaft mit Hirten und Heerden neben Wasser im Vorgrund, Kühen im Mittelgrund und Bergen im Hintergrund. Klar und kräftig im Ton wie ein Both. Voll bezeichnet.

Barth. van Bassen.

Inneres einer Renaissancekirche mit reicher Staffage.

Pieter Jansz. van Asch.

Gehölz von hoch aufgeschossenen Bäumen an einem Fluß, staffirt mit Jägern. Nicht ganz unberührt. Bezeichnet mit dem aus P V und A zusammengesetzten Monogramm.

W. v. d. Velde d. j. (?)

Seeschlacht. Unsicher, jedenfalls nicht sein Bestes.

P. v. Slingelandt.

Dame mit Papagei, ein feines Bildchen.

Diese gedrängten Notizen, wie sie aus einem Reisetagebuch vom Jahre 1874 gezogen sind, treten mit aller Anspruchslosigkeit auf, und ist durch sie die Bestandaufnahme der von dem leider zu früh verstorbenen Besitzer mit feinem Verständniß zusammengestellten Sammlung keineswegs erschöpft. So erinnere ich mich z. B. deutlich zweier schönen Teniers, die ja auch der mit trefflichen Photographien ausgestattete Versteigerungskatalog brachte. Einzelne hervorragende Bilder, wie z. B. ein Jan van der Meer von Delft, der nach der ebenfalls beigegebenen Abbildung zu schließen echt ist, müssen erst nach meinem Besuch von Herrn Ruhl erworben worden sein, da sie mir anders in dem in allen seinen Räumen so gastfreundlich geöffneten Hause nicht entgangen wären. Der Altdeutschen, Flandrer und Italiener dagegen that ich absichtlich keine Erwähnung, da sie qualitativ wie quantitativ gegenüber den Niederländern des 17. Jahrhunderts nicht in Betracht kamen.

O. Eisenmann.

Auszug aus der Preisliste von Heberle's Kunst-Auktion in Köln.

Am 15.—18. Mai Versteigerung der Sammlung Ch. Rh. Ruhl.

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.
	Gemälde.	
15	Lucas Cranach, Kniebild der Madonna	1410
18	H. van Eyck, Madonna mit dem Kinde in einer Landschaft	1590
19	J. van Eyck, Madonna mit dem Kinde	1230
21	H. Memling, drei in einem Rahmen verbundene Bildchen	2400
22	Schule des Memling, St. Christoph	1800
27	F. Mazzuoli, Heil. Familie	1200
30	B. van Orley, Halbfigur eines Heiligen	1200
37	Meister Wilhelm von Köln, Verehrung Mariä	9030
48	Corn. Bega, Das beendete Kartenspiel	1980
50	Claesz Pieters, genannt Nic. Berchem, Hirtengrotte	6750
51	G. Berckheyden, Ansicht von Amsterdam	1200
55	Jan Both, Die Tränke	1410
56	Q. Brekelenkamp, Die Köchin	1680
57	—— Der Schulmeister	1230
61	G. Camphuysen, Inneres einer Bauernhütte	4500
62	Albert Cuyp, Landschaft bei Abenddämmerung	6600
68	Jan van Goyen, Flußansicht	6003
70	Barthol. v. d. Helst, Portrait der Madame Bicker	9300
72	W. de Heusch, Baumreiche Gebirgslandschaft	1350
73	M. de Hondecoeter, Kampf zwischen Raubvogel und Hahn	10,800
74	—— Stillleben	900
76	Jan van Kessel, Ansicht von Haarlem	1860
77	Thom. de Keyser, Porträt einer vornehmen Dame	2100
78	Jan Kobell, Landschaft mit Vieh	1950
79	—— Kuh in einer Landschaft stehend	900
81	Salom. Koninck, Jesus treibt die Verkäufer aus dem Tempel	3000
83	Van der Meer von Delft, Stadtansicht	1830
85	Fr. van Mieris, Die drei Leidenschaften	2115
89	Aart van der Neer, Mondscheinlandschaft	2880
90	—— Holländische Winterlandschaft	7503
92	Kasp. Netscher, Porträt einer jungen Dame	1350
93	Adr. van Ostade, Die Schenke	1230
96	A. Pynacker, Heerde, vom Gewitter überrascht	1200
98	P. van Slingeland, Junge Dame mit Papagei	1590
99	Soolmaker, Landschaft mit Vieh	1200
102	Jan Steen, Häusliche Scene	2310
103	Abr. van Stry, Interieur	2760
104	D. Teniers der Jüngere, Holländisches Interieur	5778
105	—— Die Spinnerin	9690
108	Jac. van der Ulft, Marine	906
109	W. van de Velde der Jüngere, Marine	6000
111	Nicol. Verkolje, Christus der gute Kinderfreund	1170
118	Wynants & Lingelbach, Rückkehr von der Jagd	6000
140	Andr. Achenbach, Westfälische Gebirgslandschaft	10,500
141	Bloemers, Blumenstück	1200
146	Koekkoek, Wilde Landschaft in der Maasgegend	2460
153	E. Verboeckhoven, Schafe und Ziegen in einer Landschaft	1290
154	Verschuur, Die Tränke	1485
155	A. de Vriendt, Heil. Elisabeth	2250
156	Jul. de Vriendt, Heil. Cäcilie	2250
	Kunstgewerbliche Gegenstände.	
159	Byzantinischer Reliquienkasten, emaillirt	2130
172	Pax mit der Steinigung des h. Stephanus in Email (1561)	1950
186	Deckel eines Evangeliariums mit großer Elfenbeinplatte, Christus am Kreuz darstellend (Uebergangsstil)	6045
187	Triptychon aus dem 13. Jahrhundert mit plastischen Darstellungen	1050
188	Diptychon mit plastischen Darstellungen (gothisch)	1575
198/99	Zwei in Silber getriebene gothische Engel (1509)	1710

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.
229	Fibula aus Kupfer und Silber, gothisch von Derick Molomet	6165
237	Rosenkranz mit Holzschnitzwerk, flämische Arbeit des 16. Jahrhunderts . . .	2490
	Manuscripte.	
262	Codex membr. Saec. XIV. Homil. venerab. Bedae et al.	3000
263	Codex membr. Saec. XIV. Biblia . .	906
266	Codex membr. Saec. XV. Vita S. Simperti	945
268	Codex membr. Init. Saec. XV. Livre d'heures	1200
	Kupferstiche.	
406	Dürer, Die Melancholie (B. 74) . .	678
501	Isr. v. Meckenen, Ornamentfries (B. 201)	420

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 131.

Bericht der Jury für die Schularbeiten auf der Ausstellung in München. — Zur Jamnitzerfrage, von F. Schestag. — Kunstgewerbliche Fachschulen und ihre Arten. — Der Neubau der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, von Architekt T. Ritter v. Hausen. — Die Münchener Kunstgewerbeschule.

Das Kunsthandwerk. Heft 9.

Urne, XV. Jahrh. — Wandvertäfelung, Holzbildhauerei, XVI. Jahrh. — Essbestecke, Goldschmiedekunst, XVI. Jahrh. — Drechslerarbeiten, Holzbildhauerei, XVII. Jahrh. — Eisernes Gitter, XVIII. Jahrh. Anfang. — Emaillirte Schüssel, Faience.

L'Art. No. 85. 86.

Essai d'iconographie voltairienne, I. Artikel, von G. Desnoiresterres. (Mit Porträt.) — Japonisme. Yébis et Daï-Kokou, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Exposition d'Orléans, von J. Danton. — La collection Jacquemart et le musée céramique de Limoges, von P. Gasnault. (Mit Abbild.) — Le monument de Henri Regnault à l'école des beaux-arts, von R. Ballu. (Mit Abbild.) — Exposition de black and white, à Londres, von J. C. Carr. — Courrier de Rome, von L. Leoni.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

8. September

Nr. 48.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Italienische Dankadresse an das Freie deutsche Hochstift.

Allen, welche im vorigen Jahre an den Festlichkeiten des Michelangelo-Jubiläums theilnahmen, wird die freudige Erregung im Gedächtniß leben, mit welcher hier die Addresse und Festgabe des Freien deutschen Hochstifts entgegengenommen wurde. Um durch eine Gegengabe den Dank dafür zu bekunden, bildete sich in Florenz ein besonderes Komité, dessen erstes Unternehmen darin bestand, die hervorragendsten wissenschaftlichen und Kunstinstitute der Halbinsel zur Theilnahme an dem beabsichtigten Manifest aufzufordern. Es erfolgten alsbald zahlreiche Beitrittserklärungen. Der Präsident des Komité's, Prof. Emilio Santerelli, übergab dem Komité die von ihm selbst ausgeführte Büste Michelangelo's. Die Büste wird in diesen Tagen in Florenz zur Ausstellung gelangen; ebenso das die Adresse enthaltende Album mit der das letztere umschließenden Kassette. Die Legatur des Albums stammt aus dem Atelier des Herrn Adolfo Matarelli, die Miniatur des Frontispizes ist in ihrem architektonischen und ornamentalen Theil von der Hand des Prof. Rinaldo Barbetti, während die dekorativen Figuren und das Porträt Goethe's von dem genannten Herrn Matarelli ausgeführt sind. Der kalligraphische Schmuck rührt von dem Herrn Raffaello Salari her. Der Inhalt der Adresse selbst ist soeben publicirt worden und lautet in Uebersetzung:

„Dem Freien deutschen Hochstift für Wissenschaften, Künste und allgemeine Bildung in Frankfurt a. M. von dem Florentiner Komité im Namen der ersten Akademien und Institute für Kunst, Wissenschaft und Literatur in Italien.

Wie der edelmüthige Gedanke, welchen das berühmte Hochstift hegte, an der in Florenz zum 4. Centenarium Michelangelo Buonarroti's veranstalteten Feier im Namen des gelehrten Deutschlands in so hervorragender und glänzender Weise theilzunehmen, uns damals tief ergriffen hat, so fühlen wir uns jetzt bewegen, Zeugniß von der schönen Gleichartigkeit der Gefühle abzulegen, welche in unsern Herzen, so wie sie besteht, immer dauern wird. Möge es Ihnen nicht scheinen, als hätten wir damit zu lange gewartet, indem wir für diese schuldige Erklärung die Wiederkehr der Jahresfeier bestimmten, welche heute bei Ihnen zum Gedächtniß der Geburt Wolfgang Goethe's begangen wird.

Da Sie in Ihrem so hochherzigen Schreiben erwähnten, dem Bildniß Michelangelo's sei ein Ehrenplatz in dem Hause jenes großen Dichters bereitet, in dem Heiligthum des deutschen Volkes, wie es das Haus des Dante für das italienische ist, so haben wir uns entschlossen, Ihnen dasselbe Bild des Buonarroto darzubringen, welches bei der Festfeier die Ehre hatte, die Säule mit Ihrem kostbaren Eichenkranz zu krönen, ein Bildwerk, welches von demselben Florentinischen Künstler gemeißelt ist, welcher die Ehre hat, der Vorsitzende dieses Komité's zu sein.

So wird das Bildniß Michelangelo's in Goethe's Hause nicht nur als ein Zeichen italienischer Kunst glänzen, sondern auch als ein Symbol der Sympathie, welche wir, zur nationalen Einheit zurückgekehrt, für alle civilisirten Völker hegen. Wenn Sie darauf stolz waren, die ehemalige Finsterniß einst mit dem Lichte des Glaubens,

des Wissens und der Kunst erhellt zu haben, so ist es für uns keine geringere Ehre, daß heute jenes Licht, von Fremden zurückgebracht, nach Italien heimkehrt. Die alte Meisterin ist darauf stolz, daß ihre Schüler von ehedem in neuer Zeit eine solche Höhe erklommen haben, und fühlt sich verpflichtet, ihrerseits ihnen nachzueifern in der Bestimmtheit des Willens und in der Festigkeit der Vorsätze. Italien betrachtet jetzt seine große Vergangenheit nicht in eitler Prahlerei, sondern um sich wieder würdig zu machen, seinen Platz unter den edlen Schwesternationen einzunehmen.

Heil dem Andenken Wolfgang Goethe's!
Heil der Stadt Frankfurt am Main!
Heil dem deutschen Volke!

Gegeben zu Florenz am 28. August 1876.

Für das Florentinische Komité:
Prof. Emilio Santarelli.
Cav. Guglielmo Enrico Saltini
Secretair."

Es besteht die Absicht, für den angegebenen Tag die öffentlich in der Akademie ausgestellten Festgeschenke an ihre Adresse gelangen zu lassen.

Florenz, 18. August. J. P. R.

Die kunsthistorische Ausstellung in Köln.

III.

Die ausgestellten Waffen weisen aus dem Mittelalter eine so seltene Auswahl historischer Prunkschwerter auf, daß diese Specialität wohl unerreicht dasteht; dagegen scheint man sich in Ansehung der Renaissance-Waffen wesentlich auf die Veranschaulichung der einzelnen Kunstarten in wenigen aber mustergiltigen Stücken beschränkt zu haben. Die erstere Periode eröffnet ein Prachtschwert der Stiftskirche zu Essen aus dem 11. Jahrh., dessen in Goldblech getriebene Scheide Arabesken mit phantasievollen Thier- und Vogelfigurationen zeigt, während das goldene Gefäß mit Edelsteinen und Emailplättchen in Filigranornamentation geschmückt ist. Beides, Scheide wie Gefäß, bilden die votiven Zuthaten des Essener Damenstiftes zu der als Reliquie verehrten älteren Klinge, mit der die Märtyrer Cosmas und Damianus enthauptet sein sollen. Aus dem 14. Jahrh. folgen hierauf ein Schwert der St. Georgskirche zu Köln mit emaillirtem Knaufe und Griff und edlen Maaßwerkverzierungen der Scheide sowie das Prunk- und Richtschwert der Stadt mit flachem, vergoldetem, das Kölner Wappenschild tragendem Knopf auf ornamentirtem, lederumzogenem Griff mit gerader Parirstange; aus dem 15. Jahrh. das Kurschwert des Domes mit silbervergoldetem, stilvoll gegliedertem, gothischem Griffe und ähnlicher, auf beiden Seiten von durchbrochener Laubornamentation mit dem Wappenschilde des Erzbischofs Hermann von Wied geschmückter Scheide und endlich aus der Maximilianzeit noch das Schwert des Herzogs Ernst von Bayern in silberbeschlagener Lederscheide mit besonderem Besteck; Griff und Parirstange desselben sind in Eisen geschnitten und mit Holz und Bein eingelegt. Goldgeäzte, edelgeschwungene Hellebarden und Partisanen, eine Auswahl von Degen und Dolchen mit goldtauschirten, silbereingeschlagenen, emaillirten, ciselirten, gold- und silber- oder eisengeschnittenen Gefäßen, erlesene Schußwaffen mit kunstreich in Ebenholz und Elfenbein eingelegter Schäftung und reicher Eisenciselirung, zusammt einer Kollektion der zierlichsten Pulverhörner in jeder artistischen Behandlung führen uns dann im Vereine mit mehreren gravirten und geäzten Rüstungen in die ganze phantasievolle Waffenschmiedekunst der Renaissance, deren Veranschaulichung vorzugsweise die Sammlungen des Fürsten von Hohenzollern, Grafen Fürstenberg auf Stammheim, Professor Camphausen in Düsseldorf, Thewalt, Bourgeois, Disch zu Köln übernommen haben. Wir können indessen diesen Kunstzweig nicht verlassen ohne einer herrlich getriebenen Dolchscheide des Germanischen Museums zu Nürnberg mit mythologischen Darstellungen in vollendetster Ausführung sowie einiger in die Waffentechnik fallender Eisenkästchen Erwähnung zu thun, von denen eines (Prof. Mohr, Köln) silbereingeschlagene und goldgravirte Ornamentation, mit plastischen Renaissanceappliken, ein anderes figurenreiche Reliefs in getriebener Arbeit (Thewalt), ein drittes endlich landschaftliche Sujets mit einer spanisch-maurischen Ornamentumrahmung in delikatester Silber- und Goldtauschirung (derselbe) aufweist.

Für sphragistische Studien gewährt eine Aufstellung geschnittener mittelalterlicher Siegel — fast ausschließlich zur Sammlung H. Garthe gehörig — interessantes Material. Besondere Aufmerksamkeit erregen ein Petschaft Karl's des Großen in einem Bronzeringe und ein Siegel der Stadt Gelnhausen mit den Brustbildern des Kaisers Friedrich Barbarossa und seiner Gemahlin Beatrix.

Den Schluß der Metallabtheilung bildet endlich eine seltene Auswahl von Stand-, Reise- und Taschenuhren der letzten drei Jahrhunderte im prächtigsten Renaissanceaufbau; darunter eine astronomische Uhr des Schlosses zu Münster mit vier durchbrochenen und gravirten Ornamentetagen von Goldbronze, welche das auf zwölf Zifferblätter berechnete Gangwerk umgeben. Das zahlreiche Genre der kleinen viereckigen Standuhren mit Kuppeldach vertritt wohl am eigenartigsten eine 0,17 M. hohe Uhr auf ciselirtem Fuße mit figürlichen Silberreliefs von großer Schönheit zwischen den die Kanten flankirenden Säulen, von einem niederrheinischen Künstler Jac. Stevensen (Thewalt). Hochgeschmackvoll ist eine kleine Standuhr in Ostensorienform, deren balusterförmiges Mittelstück auf

einem zierlich gegliederten, von vier Löwen getragenen Fuße ruht (Tisch); artistisch bedeutsamer dagegen eine 0,08 M. hohe und 0,15 M. breite viereckige Reiseuhr in Goldbronze mit der Geschichte des verlorenen Sohnes nach Seb. Beham auf den meisterhaft ciselirten Friesen; von originellster Behandlung endlich eine 1584 in Madrid gefertigte flache Scheibenuhr auf vergoldetem, figürlichem Messingständer, der zugleich eine vorspringende Lampe trägt, beide aus der Sammlung Thewalt. In den Taschenuhren lassen sich alle Spielarten der Form und Ausstattung verfolgen: von dem schlichten Nürnberger Eie und jenen cylindrischen Flachuhren des XVI. Jahrh. in zierlich durchbrochener Messingornamentation bis zu den elegantesten, im Vier- oder Sechspaß, sowie in Kreuzesform gearbeiteten Luxusuhren dieser Zeitperiode mit Bergkrystall- oder Amethystkapseln und durchsichtig emaillirter Goldmontirung; von den einfach bemalten Schildpatt- oder Lederpiquetgehäusen der Rococozeit bis zu deren wunderbarsten Goldreliefirungen, Emailmalereien oder jenen ciselirten Ausstattungen in verschiedenen Goldfarben mit Perlen- und Edelsteininkrustation an ähnlich behandelten Chatelainen. Es gewährt diese Uhrenvitrine, aus den Sammlungen Graf Fürstenberg, Graf Metternich und Thewalt einen wirklich prächtigen Anblick, der durch eine Umrahmung von Goldtabatièren ähnlicher Ausschmückung mit Porträtmedaillons von Petitot und Dinglinger in Brillantfassung (Jitta und Fuld, Amsterdam) in seinem Glanze noch erhöht wird.

Unscheinbar dem Material nach, aber in der höchsten Vollendung, den die Kleinkunst wohl erreichte, reihen sich hieran einige Kunstwerke in Stein, Gegenstände der V. Abtheilung. Dem Alter nach gebührt der Vorrang einem architektonischen Fragmente des früheren Sakramentshäuschens im Kölner Dome mit den Statuetten der h. Agnes und Dorothea unter zwei von schlanken Säulen getragenen gothischen Baldachinen (C. Tisch). Von überaus typischer Behandlung ist sodann eine schlanke Specksteinfigur, der h. Quirin in gothischer Rüstung, aus dem Kölner Museum. Aber weit übertroffen werden diese Arbeiten von einer Serie von Basreliefs in Kelheimerstein aus dem 16. Jahrh. von lebensvollster Wahrheit und großartiger künstlerischer Auffassung bei minutiösester Ausführung. Das Imposanteste darunter ist eine Begegnung Karl's V. und seines Bruders Ferdinand I. aus dem Jahre 1527, dem Hans Dollinger zugeschrieben, H. 15, Br. 21 Cent. Die in voller Rüstung zu Pferde sitzenden Fürsten reichen sich die Hände und neigen das von wehendem Federbarete bedeckte Haupt zu leichtem Gruß. Die ganze Komposition, im Dürer'schen Stile, erinnert in ihrer etwas malerischen Behandlung an die trefflichsten Gruppen seines Triumphzuges. Die Detailausführung ist bis zu den in den Panzerplatten der Pferde angebrachten Wappenmedaillons vollendet (Felix, Leipzig). Nicht minder fleißig in der Ausführung, wenn auch weniger bedeutend und nicht ganz frei von konventioneller Haltung, sind die Porträtmedaillons von Franz I. und Heinrich IV. von Frankreich (Thewalt), sowie des Grafen Philipp zu Nassau und Saarbrücken 1566 (Garthe). Zu unübertrefflicher wirkungsvollster Lebendigkeit und Naturtreue steigert sich aber die künstlerische Behandlung in den Reliefbildern von Albrecht Dürer 1527 und Joh. Geuder 1527 (G. A. Milani, Frankfurt), in den Porträtmedaillons von Niclas Kolb 1525 und Georg Irnsinger 1537 (Thewalt), allesammt in einer Dimension von 4—5 Cm. ausgeführt, als wären sie bestimmt für lebensgroßen Erzguß. Diesen ebenbürtig ist auch noch ein Porträtrelief des Germanischen Museums zu Nürnberg mit den nach rechts sehenden Profilen eines Mannes und einer Frau in reichem Kostüm, nicht zu gedenken mehrerer ähnlicher Arbeiten von entweder geringerer artistischer Bedeutung oder bescheidenerem Vorwurfe, wie verschiedene Medaillonreverse mit Wappen und Inschriften.

Eine echt niederrheinische Specialität führt uns in die 6. Abtheilung. Es sind dies die nur in den unteren Rheingebieten und den mit ihnen engverbundenen Niederlanden und westfälischen Distrikten in ähnlicher Stilisirung vorkommenden geschnitzten oder eingelegten Eichenmöbel. Dieselben sind aus den entsprechenden Zeitperioden in allen Formen und in jeder Ornamentation ausgesucht vorhanden. Das 15. Jahrhundert vertreten ein in zwei von Schubladen unterbrochenen Ornamentetagen sich aufbauender vierthüriger Humpen- und ein sechseckiger Erkerschrank. Die Ornamentflächen des ersteren tragen bis auf die mit Minnescenen belebten Schubladenfriese biblische Darstellungen unter gothischer Architektur, die Felder des letzteren zeigen durchbrochenes Distellaub, welches bei der Thüre ein Wappenschild mit Helmzier zum Ausgangspunkte nimmt. An beiden Schränken sind die Thüren mit geschnittenen Eisenbändern und vorliegenden Schlüsselschildern geschmückt, welche namentlich bei letzterem Schranke, der Laubwerkornamentation der Füllungen entsprechend, von zierlichster Ausführung sind (German. Museum und Sammlung Thewalt). Aus jener reizvollen, mit gothischen Anklängen durchwachsenen Beginnzeit des XVI. Jahrhunderts findet sich ebenfalls ein Möbelpaar von ähnlichem Baue wie das vorhergehende aus einer Kunstschule vor, welche unter dem Einflusse der Gemahlin Adolph's 1417 und Johann's I. von Cleve-Mark 1448, der burgundischen Prinzessinnen Maria und Elisabeth am Niederrhein erblüht und deren unvergängliches Denkmal die Calcarer Schnitzaltäre bleiben. Das eine Möbel entspricht im Aufbaue und in der Eintheilung der Felder dem zuerst beschriebenen gothischen Schranke, nur daß sämmtliche Vorderflächen zusammt den feinen an den Pfosten hinunterlaufenden Lisenen durch ein zartes, aber überaus wirksam vortreten-

des Laubgewinde mit figürlichen Ausläufen gefüllt werden, das auf den Thüren Porträtmedaillons aufnimmt. Während das Gesims noch streng gothisch gehalten ist, trägt der obere Aufbau statt der schlanken Profilirung scepterförmige Gliederungen, welche in Verbindung mit den reichen Eisengehängen und Schloßschildern zur Hebung des Gesammteindruckes mächtig beitragen. Der Schrank trägt die Jahreszahl 1549 (Thewalt). Der andere ist ein unten offener Stollenschrank mit einer dreitheiligen Ornamentetage über zwei Schubladen. Auch hier verweisen der sonst bei ähnlichen Schränken nicht vorkommende, antik behandelte Fries mit Stierlarven und Weibekränzen sowie das Laub- und Walzwerk der Seitenfüllungen und Schubladen sofort auf die phantasievollen Zierrathe der Calcarer Altäre. Dagegen tragen die Thür- und Frontfüllungen figürliche Darstellungen: das Gastmahl des reichen Prassers, ein Flachbild von lebendiger Komposition, und zwei plastisch vortretende Kostümfiguren, Sol und Luna, in Ornamentnischen. Scharf facettirte Eisenbänder und das fein geschnittene Schloßschild zieren die Thüre (Prof. Mohr). Aus derselben Schule stammt endlich eine auf Fabelthieren ruhende Truhe mit zwei Bildflächen auf der Vorderseite, aus der ein männliches und weibliches Brustbild, umgeben von Laubgewinde, Larven und Thiergebilden hervortreten, während das mittlere Riegelholz einen Löwenkopf in Walzwerkmotiven zeigt. Die Kiste trägt noch vollständig gothische Eisenbeschläge nebst Schloßschild (Prof. Mohr). Zwei edel stilisirte Stollenschränke, der eine mit der Verkündigung Mariä (Prof. Mohr), der andere mit der Geburt des Heilandes und der Anbetung der Könige auf den von zierlichen Eisenbändern garnirten Thüren (Mumm von Schwarzenstein) repräsentiren aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts die rheinische Technik, während die westfälische in einem imposanten Stollenschranke mit einer in der Mitte gelichteten Giebeldachbetrönung über flach reliefirten Thüren mit biblischen Scenen (H. Meurer, Köln) sowie in einem viereckigen, von freistehenden Laubsäulen flankirten Pultschranke mit Heiligenbildnissen in Flachnischen und vorspringenden Männerköpfen in den Querfüllungen zu charakteristischem Ausdruck gelangt (Rittergutsbesitzer Löb, Caldenborf bei Hamm). Die beginnende Verbindung der Marqueterie mit der Skulptur im Anfange, und das allmähliche Verdrängtwerden der letzteren um die Hälfte des 17. Jahrhunderts veranschaulichen in interessantester Weise ein doppelflügeliger Säulenschrank mit den Reliefbildern der Dido und der Judith in eingelegter Umrahmung auf den von Karyatiden getrennten Thüren sowie ein Aufsatzschrank der Sammlung Tisch. Die Marqueterie tritt dort als dekoratives Hauptmoment auf — eingelegte biblische Darstellungen von lebendiger Zeichnung schmücken in Verbindung mit eingelegten Ornamenten alle Felder, — die plastischen Motive dienen nur noch als Umrahmung, um auf den Thüren und Seiten in Form von Karyatiden, durchbrochenen Konsolen, reichen Bogen und Aufsätzen die Flächen zu beleben. Dieses pikante Rivalisiren beider Kunstweisen zeigt sich in einigen späteren Aufsatzschränken überwunden und zu Gunsten der Marqueterie entschieden, die denn auch bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts die leitende Geschmacksrichtung bleibt. Aus der Zahl der vorhergehenden Möbel müssen wir aber nothwendig noch eines Tisches des Kölner Museums von besonderer Schönheit und zweier Schränke aus dem Besitze der berühmten Patrizierfamilie Jabach gedenken, welche sämmtlich in den Anfang des 16. Jahrhunderts fallen. Besagter Tisch von Nußbaumholz, 1,42 L., 0,87 H. und 0,76 Br., wird getragen von drei kanelirten, nach unten mit Laubgewinden geschmückten Säulen in der Vorderansicht, welche sich auf ein Riegelholz, geziert mit Larven, Walzwerk und Früchten, stützen. Das reiche Kopfende besteht ebenfalls aus je zwei ähnlichen Säulen, die nach innen einen Bogen einschließen, und nach außen rechts und links von zwei tragenden Faunen unterstützt werden. Die beiden Kopfenden ruhen an der Erde auf Löwen; die Zarche des Tisches ist wieder mit vortretenden Fabelthieren in eingelegtem Laubgewinde verziert. Von den vorgedachten Schränken ist der eine ein Aufsatzschrank mit fünf weiblichen Kostümfiguren in Flachnischen auf den Thüren und Ornamentfeldern des Aufsatzes, welche in Verbindung mit den Tragfiguren des vorspringenden Daches die Serie der sieben Tugenden vorstellen. Die Thüren des von Löwen getragenen und mit Karyatiden geschmückten Untersatzes zeigen in köstlicher Renaissanceornamentation das Jabach'sche und ein Allianzwappen (Thewalt). Von ungleich mächtigerem Aufbaue ist der andere Schrank mit vier durch Schubladen getrennten gleichen Thüren, welche, unten von Renaissancepilastern, oben von Karyatiden flankirt, vier weibliche Reliefiguren: die Arithmetika, Dialektika, Rhetorika und Musika in reizender Umrahmung tragen, während vor dem reichen Dachfries das Jabach'sche Wappenschild vortritt. Das Möbel trägt die Jahreszahl 1635 und verräth nach Zeit und Technik dieselbe Meisterhand, welche sich an dem vorhergehenden verewigte (v. Wittgenstein). Ein prächtiger Schildpattschrank mit vergoldeten Metallverzierungen, welche auf den Elfenbeinvorsätzen von zwei Mittelthüren und elf Schubladen Architekturmalereien umrahmen (C. Disch), führt uns endlich mit zwei Bouleschreibtischen, von denen der eine Perlmutter und Metalleinlagen (Graf v. Fürstenberg), der andere eine geschnittene Goldbronzeornamentation in dem Schildpattgrunde aufnimmt, an die Grenze des 18. Jahrhunderts und dieser Abtheilung.

Kunstliteratur.

Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst, ausgewählt von Ed. von der Launitz. (Fortsetzung.) Taf. XVII—XIX. Die Akropolis von Athen: Westansicht, Südansicht und Grundriß. Verlag von Theodor Fischer in Cassel. Gr. Fol. Text in 8°.

Wir haben kürzlich bei Gelegenheit der Besprechung von kulturhistorischen Wandtafeln unseren Tadel über die mangelhafte künstlerische Ausführung derselben ausgesprochen und solche Publikationen für die Zwecke des Unterrichts als untauglich erklärt. Leider sind wir obigen Blättern gegenüber abermals in der unangenehmen Lage, um der Sache Willen dem Künstlergriffel eine Strafpredigt halten zu müssen, was wir um so mehr bedauern, als ein auf dem Gebiete der Kunst und der Wissenschaft so geschätzter Name, wie Launitz, als Autor des Werkes zu betrachten ist.

Es liegt uns ferne, an Bilder, die als Lehrbehelfe für Schulen dienen sollen, etwa den Maßstab strengster Kritik anzulegen und von derartigen Werken Prachtausstattungen zu verlangen; die Billigkeit der Herstellung ist ja zumeist der maßgebende Faktor für das Zustandekommen eines solchen Unternehmens, und wir dürfen es weder dem Verleger noch dem Autor verargen, falls Letzterer nicht selbst ausübender Künstler ist und Hand an die Sache legt, wenn sie billige Kräfte zur Ausführung der Tafeln engagiren. Dieses hat nun aber seine Grenzen. Es wird weniger Anstoß erregen, wenn z. B. naturgeschichtliche Objekte, geographische Bilder, physikalische Tafeln u. dgl. nicht in vollkommen kunstgerechter Weise dargestellt erscheinen; bei Lehrmitteln dagegen, welche speciell für den ästhetischen Unterricht bestimmt sind, muß denn doch in dieser Hinsicht eine gewisse Rigorosität gewahrt werden. Behandelt z. B. der Philologe oder Historiker das Zeitalter des Cimon und Perikles bis zum peloponnesischen Kriege, wandelt der Olympier Perikles in plastischen Zügen der Schilderung am Geiste des Schülers vorüber, hat der Zögling sich mit Herodot, Sophokles und der ganzen Reihe der Geistes-Heroen jener goldnen Epoche bekannt gemacht, und hört er dann auch die Namen Iktinos, Mnesikles und Phidias nennen, ihre Werke mit Begeisterung preisen und sie als bisher unerreicht bezeichnen: was wird er von einem Bilde, welches das Beschriebene illustriren soll, erwarten? Und was dürfen wir fordern? Soll das Bild nicht ebenso belehrend und in der treuen Wiedergabe bildend sein, wie die Bearbeitungen oder Uebersetzungen der Autoren? Ist der Lehrende bei der Wahl der Ausgaben kritisch und wird dem Schüler nur die beste Bearbeitung eines Dichterwerkes in die Hände geben, — fordert es da nicht auch unsere Pflicht, mit einer gewissen Strenge bei der Zulässigkeit von Bilderwerken vorzugehen? Und reichen am Ende die Mittel nicht für das Vollkommenste aus, müssen wir da nicht zum Mindesten verlangen, daß die künstlerische Wiedergabe der Würde des Gegenstandes entsprechend sei?

Durch Bargue's treffliche Lithographien sind die Parthenonskulpturen in meisterhafter Uebertragung den Zeichensälen zugänglich geworden; in Gypsabgüssen lernt der Studierende die Architektur-Fragmente der Denkmäler der Akropolis kennen, in Photographien hat er die Ruinen von heute geschaut — und nun soll ihm ein Bild das Burgplateau mit seinen Heiligthümern in einer Rekonstruktion vor Augen führen! — Der schöne Gedanke ist in obigen Blättern, sagen wir es ohne viel Umschweife grad' heraus — total verunglückt. Der Burgfelsen ist hier in einer Art von Lithographie wiedergegeben, welche lebhaft an die Christbaum-Bilderbücher erinnert, mit denen in der Regel nur unsere erste Jugend beglückt wird. Die Tempel stehen wie Schachteln aus Pappe auf dem trostlos kahlen Plateau und geben weder ein malerisch schönes, noch annähernd getreues Bild der früheren Wirklichkeit. Der Text entschuldigt zwar die Oede zwischen den Tempeln und giebt zu, daß es nicht so war. Doch wozu dann die Rekonstruktion, wenn sie sich nicht an Alles wagt? Die Unbeholfenheit der Darstellung tritt schon bei der Behandlung der Perspektive greifbar hervor. Wenn auf Bildern Architekturen in freie Landschaft gesetzt werden, ist es vom künstlerischen Standpunkte aus unzuläßig, die Gegenstände in der sogenannten Parallelperspektive zu zeichnen: auf unseren beiden Blättern ist Alles chinesisch, ohne jede Verjüngung, ohne Verkürzung dargestellt. Nach demselben Princip scheinen auch die Gebirge des Hintergrundes gezeichnet zu sein. Denn der Lykabettos sitzt so nahe an der Burg, daß wohl unmöglich die jetzige Stadt dazwischen Raum haben könnte. Skulpturen an den Giebeln oder in den Metopen anzudeuten, fand die Darstellung überflüssig; die hehre Pallas auf ihrem kleinen Würfelpostament lehrt uns, daß es eben nicht Jedermanns Sache ist, Figuren zu zeichnen. Wie herrlich hat Schinkel in seinen Restaurationsentwürfen der Burg diese Kolossalgestalt aufgefaßt! Warum werden doch die Gedanken solcher Meister nicht für die Bildung unserer Jugend „ausgeliehen"? — Und das Bacchostheater mit seinen übersteilen Sitzstufen und seinem nichts weniger als griechischen Skenengebäude, das Odeion, welches denn doch von Tuckermann ganz trefflich wiederhergestellt ist, — vergebens sucht das Auge nach nur einer schönen Linie! Nicht besser als die Südansicht ist die Ansicht von Osten mit den Propyläen im Vordergrunde. Das Unglück vervollständigen hier noch ganze Schaaren von Griechen, welche das Bild staffiren.

Danken wir dem Autor und der Verlagshandlung

schließlich für den nach Michaelis trefflich gearbeiteten „Grundriß der Akropolis", in welchem wir zum ersten Mal alles beisammen haben, was die Wissenschaft und der Spaten bis heute „ausgegraben" haben; die Ausführung dieses Blattes ist gewissenhaft und korrekt: aber für die Rekonstruktionen keine Gnade und keine Barmherzigkeit! Dafür eine andere Hand, wenn wir den Schönheitssinn der Hellenen bei unserer Jugend nicht in Mißkredit bringen wollen und wenn durch die Lehrmittel für Kunstgeschichte auch Lehrende für diese Disciplin angeregt werden sollen. J. L.

Kunstgeschichtliches.

Die Todtentanz-Bilder im bischöflichen Palast zu Chur. Ueber den Churer Todtentanz von Hans Holbein bringen wir nachstehend die etwas abgekürzte Wiedergabe des Berichts, welchen Herr Professor Salomon Vögelin im „Freien Rhätier" vom 19. und 20. April d. J. veröffentlicht hat. Es ist bekannt und bereits in allen Reisehandbüchern der Schweiz (Tschudi, Graubünden S. 5) notirt, daß sich im bischöflichen Palast zu Chur „alte Wandmalereien mit Darstellungen aus Holbein's Todtentanz" befinden. Professor Jakob Burckhardt in Basel erwähnt dieselben in der „Beschreibung der Domkirche zu Chur" (Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band XI, 1857) folgendermaßen: „Bei diesem Anlaß ist des grau in grau gemalten Todtentanzes zu gedenken, welcher in einer Anzahl von Feldern über und neben einander in einem Gange des oberen Stockwerkes der bischöflichen Residenz angebracht ist. Derselbe wiederholt im Großen einen Theil der weltberühmten kleinen Holzschnitte Hans Holbein's und zwar so vortrefflich, daß man den originellen Strich des Meisters beim ersten Anblick kaum vermißt, so unwahrscheinlich auch die eigenhändige Ausführung bleibt." Die Meinung ist unzweifelhaft: so unwahrscheinlich es auch bleibt, daß Holbein die zuerst für den Holzschnitt gezeichneten Bilder hier im Großen wiederholt haben sollte. Und in der That wäre dies Verhältniß auch undenkbar. Man faßt also allgemein diese Bilder als eine von anderer Hand später nach den Holzschnitten ausgeführte, vergrößerte Kopie auf. Herr Professor Vögelin, der die Bilder auf's Eingehendste studirt hat, ist zu einem ganz abweichenden Ergebniß gekommen, das sich in folgenden Sätze zusammenfassen läßt:

1. Diese Bilder (30 Vorstellungen) gehören, mit Ausnahme eines von Dürer entlehnten Bildes, sämmtlich der Serie der ältesten 40 Einzeldrucke (Probedrucke) der Holbein'schen Todesbilder an. Die folgenden Bilder, die in dem zweiten Einzeldruck (41) hinzukamen, finden sich in Chur noch nicht, und fanden sich auch, da der Cyklus vollständig erhalten ist, niemals vor.

2. Diese 33 oder 36 Vorstellungen sind aber nicht Kopien nach den Holzschnitten. Kein einziges Bild stimmt derart mit diesen überein, daß man es eine einfache Wiederholung der Holzschnitte heißen könnte. Die Abweichungen sind theils formeller, theils materieller Art.

3. Zu den formellen Abweichungen gehört der Umstand, daß fast ohne Ausnahme die Gewänder auf den Wandbildern denen auf den Holzschnitten überlegen sind. Bei vielen Holzschnitten wird das Gewandmotiv erst aus den Wandbildern klar.

4. Dasselbe gilt von der Architektur, die auf den Holzschnitten fast überall flüchtig, meist schülerhaft, theilweise ganz unverständlich, hier dagegen überall sorgfältig und meisterhaft behandelt und von größter Klarheit ist.

5. Die Wandbilder haben andere landschaftliche Hintergründe, die im Allgemeinen denen der Holzschnitte weit überlegen sind.

6. Die Holzschnitte haben alle ein Format.

7. Die Wandbilder umgekehrt haben nicht ein genau übereinstimmendes Format, jede Scene hat so viel Raum, als sie bedarf, und es giebt hier weder Füllstücke noch Verkürzungen.

8. Die ersten Bilder der Serie: „Schöpfung und Sündenfall", „Austreibung und Arbeit der ersten Menschen", „Papst und Kaiser" sind hier zu Doppelbildern vereinigt, während sie im Holzschnitt jedes eine eigene Scene bilden.

9. Andererseits zeigen die Holzschnitte den Wandbildern gegenüber eine Reihe von Aenderungen, die man als Verschärfungen, Zuspitzungen der Situation oder des Ausdrucks der Figuren bezeichnen muß.

10. Eine materielle Verschiedenheit besteht darin, daß die Churer Wandbilder die Reformation und den Bauernkrieg, die in den Holzschnitten so deutlich ausgeprägt sind, noch nicht kennen. Die Annahme, Reformation und Bauernkrieg fehlten hier in Folge einer Ausmerzung, weil dem Bischof die Erinnerung an diese beiden Ereignisse unbequem gewesen sei, ist für den Bauernkrieg höchst unwahrscheinlich, für die Reformation geradezu ausgeschlossen.

11. Es ergiebt sich demnach aus diesen Thatsachen, daß die Churer Wandbilder uns die frühere, ursprüngliche Redaktion der Holbein'schen Todesbilder darstellen, eine Redaktion, die für diesen Raum komponirt wurde, woraus also folgt, daß Holbein seine Todesbilder für den Bischof von Chur entworfen hat.

12. Aus dem Umstande, daß der Künstler die Zeitereignisse der Reformation und des Bauernkrieges noch nicht kannte, erklärt sich wiederum Manches, u. A. die auffallend pietätvolle Behandlung des Bischofs in dem Bilde: Tod und Bischof — ganz im Gegensatz gegen die allgemeine Stimmung der Zeit und gegen Holbein's eigene Stimmung (Vergl. z. B. dieselbe Gruppe in dem Todesalphabet).

13. Was die Ausführung betrifft, so ist dieselbe sehr verschieden. In den vier ersten Bildern ist — trotz des jammervollsten Ruins, in dem sie sich gegenwärtig befinden — Holbein's Meisterhand nicht zu verkennen. Wahrscheinlich ist uns, daß Holbein auch in andern als den vier ersten Bildern bei besonders schwierigen Partien, namentlich bei den Todtengerippen und Todtenschädeln, selbst Hand angelegt.

14. Das Verdienst, die Todtenbilder, Holbein's geistreichstes Werk, angeregt und dem Künstler die Ausführung desselben übertragen zu haben, gebührt demnach dem Bischof von Chur, Paulus Ziegler (erwählt 1505), einem Manne, der seinen Kunstsinn auch sonst bethätigt hat (Malereien im Dom, z. B. an der bischöflichen Betloge, 1518, der kunstreiche Bau der Hofkellerei, 1522, die zierliche Kapelle im bischöflichen Hause zu Zürich).

15. Schon seit dem Sommer 1524 machte die Reformationsbewegung in Graubünden Fortschritte, welche die Stellung des Bischofs beeinträchtigten und in die Oekonomie des Domstiftes eingriffen. Im Sommer 1525 kam es zu gewaltsamen Auftritten in Chur, der Bischof floh und die zurückgebliebenen Domherren brachten im Oktober das Archiv und die Kleinodien in Sicherheit. Der Bischof kehrte nie mehr nach Chur zurück und bis zu seinem Tode (1541) war thatsächliche Sedisvacanz. Die Bilder müssen also — womit ihr Inhalt, wie wir gesehen, übereinstimmt — vor Sommer 1524 gemalt worden sein.

16. In Holbein's Leben findet sich zwischen 1522 (Vollendung der Basler Rathhausbilder) und 1526 (Abreise nach England) eine durch einzelne Kirchenbilder (Passionstafel, Darmstadter Madonna), Porträts und Zeichnungen für Glasgemälde und Holzschnitte keineswegs ausgefüllte, bisher unerklärte Lücke. Diese schließt sich ebenso einfach als vollständig durch die Churer Wandbilder und italienische Reise Holbein's, die anzunehmen eben diese Wandmalereien, zumal in ihren Architekturen, uns zwingen. Die italienische Reise ist auch aus anderen Bildern Holbein's längst vermuthet worden. Hier liegt der Beweis für dieselbe vor. Auf der Rückreise kam Holbein über Chur und hat hier in Todtenbildern seine Eindrücke frisch niedergelegt.

17. Die Kartons zu diesen Todtenbildern nahm er nach Basel und hier hat, unzweifelhaft angeregt durch die Erfolge, die Holbein's Todesalphabet und die Bilder zum alten Testament erhielten, ein Kunsthändler (vielleicht der Formschneider Hans Lützelburger) den Gedanken gefaßt, sie für den Holzschnitt zu verwerthen. Holbein unterzog sie zu diesem Ende einer Reform. Jetzt fanden die mittlerweile eingetretenen großen Zeitbewegungen, die Reformation und der Bauernkrieg, in den Bildern ihren satirischen (und, was den Papst betrifft, beleidigenden) Ausdruck. Im Uebrigen be-

schränkte sich Holbein's Antheil an dieser neuen Redaktion der Todesbilder auf eine Umarbeitung der meisten Kopie, deren Ausdruck verschärft und gesteigert ward, fast alles Andere, die Adjustirung der Bilder für das neue uniforme Format, die landschaftlichen Hintergründe und die architektonischen Partien, endlich fast alle Gewänder überließ er dem Holzschneider und seinen Gesellen. Ehe das Werk vollendet war, reiste Holbein nach England ab, und starb der Holzschneider, sein Nachlaß kam in Konkurs, die Gebrüder Trechsel in Lyon übernahmen die angefangenen Holzstöcke und ließen sie dort, so gut es gehen wollte, vollenden und ergänzen.

18. Die Holzschnittausgabe der Todesbilder kann demnach nur in einem sehr eingeschränkten Sinne eine Holbein'sche Originalarbeit heißen. Die Originalkoncepte des Werkes und damit das Verständniß einer ganzen Reihe von Details bewahren uns dagegen die Churer Wandbilder, die unter Holbein's Leitung und theilweise unter seiner eigenhändigen Mitwirkung entstanden sind.

Die Antiquarische Gesellschaft in Zürich wird für Neujahr 1877 eine umfassende Publikation über die Churer Wandbilder vorbereiten, welche die bedeutendsten und für die Entscheidung der Originalitätsfrage maßgebenden Bilder in einer mit höchstem künstlerischen Verständniß gefertigten Nachbildung zur allgemeinen Kenntniß bringen wird.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Ausstellung von Schülerstudien in der Berliner Akademie der Künste. Wer der diesmaligen Geburtstagsfeier König Friedrich Wilhelm's III. in dem schmalen Saale der Akademie beiwohnte, wurde durch eine ziemlich bedeutende Ausstellung von künstlerischen Leistungen der Zöglinge angenehm überrascht. Sowohl die Wände des Sitzungssaales, wie die des quadratförmigen Vorraumes waren mit Kreidezeichnungen aller Art, Studienkopfen, Akt-Aufnahmen, Aquarellen und Oelskizzen geziert, und mehrere auf Tischen aufgestellte Modellarbeiten zeugten von dem Streben der jungen Künstlergeneration im Fache der Skulptur. Die zur Schau gestellten Arbeiten können als die ersten verheißenden Sprossen, welche die Reorganisation der Kunstlehranstalt gezeitigt hat, angesehen werden, und sie dürften bezeugen, daß ihre Räume ein frisches Wehen durchzieht. Mit energischer Hand verstand das neue Oberhaupt der Akademie einzugreifen, um einer gedeihlichen Entfaltung der künstlerischen Anlagen der Jugend, welche den Kunstberuf gewählt, die Stätte zu schaffen. Es galt einmal das muffige Akademikerthum, das wesentlich eine Art von Kunstdressur war, zu bannen, sodann aber den Kunstjünger wieder der lebendigen persönlichen Einwirkung begabter Meister theilhaftig werden zu lassen. Während er unter solcher Leitung sich die Wissenschaft und Technik der Kunst zu eigen machen durfte, sollte er bei seinem Studium direkt seine Vorbilder aus erster Hand beziehen und aus dem Quell der Natur schöpfen. So entstanden jene neuen Lehrklassen der Kunstschule, deren geeignete Leiter der neue Direktor mit sicherem Kennerblick herausgegriffen hat. Die in Rede stehende Ausstellung ist nach diesen Klassen geordnet. Als erste sei hier die Vorbereitungsklasse genannt; sie steht unter Leitung des Professor Thumann. Die Arbeiten dieser Abtheilung bestehen zumeist aus in Kreide ausgeführten Studienköpfen nach lebenden Modellen. Eine zweite Reihe von Arbeiten gehört der unter Professor Knille stehenden Antikenklasse an. Sein bildender Einfluß ist bei den Arbeiten in der Schönheit und der Eleganz der Zeichnung sichtbar zu erkennen. Die Modellirklasse steht unter der Leitung des Professors Alb. Wolff. In ihr ertheilt zugleich der Autor des künftigen Goethestandbildes, F. Schaper, den Unterricht im Modelliren. Zahlreiche plastische Naturstudien, ganze menschliche Gestalten oder einzelne Theile in Gips oder Thon gebildet, bilden das Resultat seiner Lehrthätigkeit. Dann folgt eine Reihe von Zeichnungen, welche aus dem vom Professor Pohlke ertheilten Unterricht in der Perspektive hervorgegangen sind. Die Klasse der Anatomie wird von Franz Meyerheim und Professor Domschke gemeinsam geleitet. Diese Wissenschaft ist für die Kunst, was für die Sprache die Grammatik, für die Dichtung die Metrik ist; korrekte Formen sind nicht das Wesen, aber die Vorbedingung alles Künstlerschaffens. Daß dieses Prinzip wirkungsreich ist, dafür legen die ausgestellten Arbeiten genügendes Zeugniß ab. Eine Menge von Thierstudien, unter denen die des Pferdes weitaus die Majorität bilden, gehören der unter Professor Eybel stehenden Thierklasse an. Die Arbeiten zeichnen sich durch Wahrheit, Treue und Farbenfrische aus. In der Landschaftsklasse unterrichten gemeinschaftlich Professor Bellermann und A. Hertel. Die aus dieser Klasse hervorgegangenen Leistungen sind im hohen Grade anerkennenswerth auch darin, daß die Schüler sich von aller Stimmungsmacherei freigehalten und die Natur unangekränkelt, in ihrer vollen Frische wiederzugeben sich bestrebt haben. — Eine weitere Abtheilung ist die Aktklasse unter Professor Michael. Zahlreiche Zeichnungen nackter Gestalten in ganzer oder halber Figur, nach der Natur dargestellt, zeichnen sich sowohl durch Korrektheit wie frisches Kolorit aus. Aus Professor Gussow's Malklasse entstammt eine ganze Reihe von lebensgroß ausgeführten Studien nach der Natur; eine andere Gruppe von Zeichnungen ist aus der Kompositions- und Gewandklasse, welche unter der Führung des Prof. Pfannschmidt steht. Künstliche Drapirung über Gliederpuppen gehängter Gewandungen diente hier zum Vorbild; daß die Nachbildungen desselben uns nicht in Entzücken zu versetzen vermögen, wird man uns zu Gute halten. Um so freudiger erkennen wir jedoch die Resultate der neu geschaffenen und von dem Direktor A. v. Werner selbst geleiteten Klasse für Aquarellmalerei an; es sind Arbeiten darunter, welche für die Begabung der Schüler in gleichem Maße wie für den künstlerischen Einfluß des lehrenden Meisters freudiges Zeugniß abgeben. — Bei der Gedenkfeier der Akademie fand auch diesmal die Vertheilung der Preise statt. Von den Schülern des Aktsaals für Maler ist ein 1. und ein 2. Preis, von denen der Malklasse ein 1., ein 2. und ein 3.; in der Antikenklasse desgleichen; in der Kompositionsklasse ein 1. und drei geringere; in der Landschaftsklasse der sogenannte Blechen'sche (nach dem berühmten Landschaftsmaler) und zwei geringere; in der Modellirklasse ein 1. und zwei 2.; in der Vorbereitungsklasse ein 1., ein 2. und ein 3. Preis zugesprochen worden. An die Schüler der Kunst- und Gewerbeschule kamen 6 silberne Medaillen, 14 Anerkennungen durch überreichte Werke, 24 Belobungen. Gleichzeitig wurden bei diesem Anlaß die Resultate der Bewerbungen um die großen Preise bekannt gemacht, und die, welche zur Vergebung kamen, an die Sieger ausgetheilt. Mit dem Hauptpreise, dem von der preußischen Regierung zu einer Studienreise für Künstler ausgesetzten Stipendium von 6000 Mark ist es diesmal eigenthümlich ergangen. Obgleich es den Bewerbern viel leichter gemacht wurde, als vordem, da sie nicht mehr einen ihnen vorgeschriebenen Gegenstand darzustellen und ihr Konkurrenzwerk nicht mehr in der Akademie unter Klausur auszuführen gehalten waren, hatten sich nur drei Bewerber gemeldet; und von diesen konnte nicht Einer würdig des Stipendiums befunden werden. Für die zwei durch den Dichter Michael Beer und seine Erben gestifteten Preise zu 1500 Mark, deren einer für israelitische Künstler, der andere für Künstler jedes Religionsbekenntnisses ausgesetzt ist, und welche einfach durch Einsendung einer selbständig erfundenen Skizze und eines ausgeführten Werkes der Malerei oder Bildhauerei, welches die Akademie für seiner werth erklärt, erworben werden, hatten sich überhaupt nur für den letzteren, den konfessionslosen, Bewerber gemeldet. Drei Bildhauer, Herter, Ohmann und Eberlein traten als solche auf. Da der erste derselben die Erfüllung der einen Bedingung: vorheriges Einreichen einer Skizze, versäumt hatte, so mußte das von ihm ausgeführte Gruppenmodell trotz großer Vorzüge unberücksichtigt bleiben. G. Eberlein aus Münden ist dieser Preis zugesprochen für die Gruppe eines Fischers und einer Fischerin, die in gefüllten Netzen freudig „den Reichthum des Meeres" emporhalten. (Berl. Tagebl.)

Vermischte Nachrichten.

Der zweite Cornelius-Saal der Berliner National-Galerie hat durch ein neues Wandgemälde des Düsseldorfer Malers Peter Janssen einen höchst werthvollen Schmuck erhalten. Die Wandflächen oberhalb und zu Seiten der mit halber Kuppelform abschließenden Nische, vor welcher die Kolossal-Büste in Bronze des Cornelius ihren Platz hat, haben zu

einer die Dichtungen Homer's darstellenden Komposition den Raum hergeliehen. Je mehr man die Ungunst dieser Raumbedingungen, der schmalen, allmählich sich an dem Rundbogen der Nische erweiternden und an dem Giebelfirst wieder zu drückender Enge getriebenen Seitenwände in Betracht zieht, um so mehr gelangt man dadurch zu unumwundener Anerkennung des Künstlers, dessen Talent es gelang, seiner Komposition den Schein vollkommener Freiheit zu wahren. **Zwei die Urkraft der Elemente darstellende Dämonen liegen mit gefesselten Gliedern zur Rechten und Linken der unmittelbar über dem Abschluß der Nische gelegenen Wandfläche;** über ihnen den Leib noch halb in Wolken verhüllt, breitet der goldlockige Eros, als Princip der über Himmel und Erde, Natur und Menschheit obsiegenden Kraft, die Palmzweige des Friedens aus. Die Züge des Gottes sind von einem wunderbaren Reize beseelt. Zu beiden Seiten steigen an der oberen Nähe der Seitenfläche auf dem Opferdampf flammender Dreifüße zwei Gruppen von ungemeiner Schönheit empor. Die linke hat eine Allegorie der Ilias, die rechte die der Odyssee zum Gegenstand. Auf der einen Seite hält, das Haupt vom Helme umschirmt, die Göttin Pallas Athene die nackte, nur theilweise von bläulichtem Flor verhüllte Gestalt der Nereide Thetis schützend umfaßt. Diese trägt die Waffen des Peliden im Arm; das Ebenmaß ihres in göttlicher Jugend blühenden Leibes ist von einer Formvollendung, für welche hier einmal mit vollem Recht der vielfach mißbrauchte Superlativ in Anspruch genommen werden darf. In bleichem Hintergrunde wird Patroklos mit der Leiche des Achilleus sichtbar. Auf der andern Seitenfläche schwebt, das Haupt sinnend auf die Hand gestützt, in Begleitung einer Göttin der göttliche Dulder Odysseus. Diese Gestalt kann als Typus hellenischer Mannesschöne gelten. Im mattem Hintergrunde erscheint Penelope am Spinnrocken; letzterer hat der Maler doch im Gegensatz zur homerischen Dichtung in zu genauer Zählung die Jahre angerechnet, als daß die Zahl des Freierschwarms noch Anspruch auf Glauben erheben kann. Den Bogen, über welchem sich dieses Wandgemälde ausbreitet, schmücken die Verse:

„Aus dem Kampf ging endlich der Sieg hervor; und der Kraft entblühte die Milde,
„Da sangen die Musen im himmlischen Chor, da erhuben sich Göttergebilde."

Gar seltsam hebt sich von den grauen Kreidekartons und den kränklich blassen Darstellungen der übrigen Wandmalereien, welche eine vollständige Farbenscheu der Künstler erkennen lassen, diese im leuchtenden Lichte des Lebens geborene, farbengesättigte Komposition ab. Mit ihr ist auch die innere Einheit in der künstlerischen Ausschmückung der Wände durchbrochen; es steht somit zu hoffen, daß im Laufe der Zeit der Farbe ihr vollgiltiges Recht zurückgegeben werde. R. S.
(Berl. Tagebl.)

Zeitschriften.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit No. 7.
Zwei Messingbecken des 15. Jahrhunderts im germanischen Museum, von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Mittelalterliche Glockeninschriften aus dem Herzogthum Braunschweig. — Aus einem Calendarium des 14. Jahrhunderts.

Kunst und Gewerbe. No. 33.
Die Eröffnung der Bayreuther Local-Industrieausstellung und der Wander-Ausstellung des bayr. Gewerbemuseums. — Creirung gewerblichen Unterrichts in Ungarn.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Meyer in Dresden. Am 13. September und den folgenden Tagen Versteigerung verschiedener Künstler-Nachlässe und Sammlungen, bestehend in Handzeichnungen, Aquarellen, Original-Portraitzeichnungen, Kupferstichen, Radirungen etc. 781 Nummern.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln. Am 25. September und den folgenden Tagen Versteigerung der Kunstsammlung des Herrn Clemens Freih. von Schauroth, und der hinterlassenen Kunstgegenstände des Herrn General von Graeve, Arbeiten in Steingut, Fayencen, Porzellan, Waffen und sonstige kunstgewerbliche Gegenstände. 1574 Nummern.

Joh. Aumüller in München. Am 2. Oktober und den folgenden Tagen Versteigerung der vom verstorb. Maler und Radirer J. A. Klein in München hinterlassenen Handzeichnungen, Aquarelle, Radirungen etc. und einer ausgewählten Sammlung alter und neuer Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. 1431 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

15. September

Nr. 49.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ein Rundgang durch das moderne Paris.

Seit die Franzosen auf militärischem Gebiet empfunden haben, wie verderblich es werden kann, sich selbstgefällig hinter der chinesischen Mauer nationalen Dünkels einzulullen, fangen sie an, auch in andern Dingen fleißig nach rechts und links über ihre Grenzen hinauszuspähen. Es mag nicht immer erfreulich sein, was sie da entdecken. In einer Beziehung indeß können sie unbesorgt sein. Sie sind noch immer, aber auch nur noch die unbestrittenen „amuseurs du monde". Mit diesem bittern Wort charakterisirt Viollet-le-Duc den Vorrang seiner Landsleute in der Kunstproduktion. Das gilt, abgesehen von der dramatischen und Romanliteratur, vornehmlich für ihre Malerei und Plastik. Nicht ganz auf solcher, wenn auch immer nur relativen, Höhe steht die französische Architektur. Was da von staatlicher Bevormundung einerseits und Koterieumtrieben der Kunstsektion des Instituts andererseits gesündigt wird, füllte ein ganzes Buch. Wen gelüstet, in dieses krause Kapitel kleinlicher Nergeleien näher einzudringen, der durchblättere nur die Fachzeitschriften und Fachwerke der letzten Jahre. Sie sind voll bitterer Klagen und ernstester Mahnungen. Gewichtige Größen erheben da ihre Stimme, daß bei der neuen Ordnung der Dinge auch hier endlich tabula rasa gemacht werde mit alt eingerostetem Vorurtheil und Unfug.

Das hat zwar kaum viel sichtbaren Erfolg gehabt. Vorerst galt und gilt es noch, die Kräfte nach anderer Seite hin zu concentriren. Es ist aber nicht zu bezweifeln, daß, seit sich der nationale Ehrgeiz seines Zieles bewußt geworden und bei dem natürlichen Geschmack, dem Talent und den Mitteln der Franzosen, wir sie auch hier bald nur auf erster Stelle werden zu suchen haben.

Somit sind es rein äußerliche Gründe, die einen Ueberblick der neuesten Pariser Bauthätigkeit vom Schlusse des letzten Krieges an beginnen lassen. Man weiß, wie die Commune mit den öffentlichen Monumenten wirthschaftete. Da gab es viel und Großes zu thun. Freilich ist erst der Anfang gemacht. Manches steht noch da, hohläugig und ausgebrannt, wie es aus den Bürgerkämpfen hervorging. Soll man's niederreißen, ausbauen oder als Sehenswürdigkeit konserviren? Unterdessen bleibt es eben Letzteres.

Aber auch wo in der That gearbeitet wird, ist der Phantasie des Architekten verhältnißmäßig wenig Spielraum gelassen. Es heißt eben restauriren und sei es auch von Grund auf. Das ist wirklich der Fall bei dem bedeutendsten der zerstörten Bauwerke, dem Hôtel de ville. Nichts von den wenigen Resten war mehr verwendbar, und doch wollte man dieses historisch und künstlerisch gleich bedeutende Denkmal nicht spurlos vermissen. Das Programm für die öffentliche Konkurrenz wurde demgemäß ein sehr anspruchsvolles: Wieder aufbauen, was schon da war, aber doch nicht alles und zugleich mehr. Von dem ursprünglichen Plane Boccardo's soll nur die Hauptfaçade gegen den ehemaligen Grèveplatz in unveränderter Gestalt beibehalten bleiben, als solche kenntlich, ohne unharmonisch und fremdartig abzustechen von der ausgedehnten Anlage zu Bureaux- und Dienstzwecken, die an Stelle des schon längst nicht mehr zureichenden Conglomerates der ältern Baulichkeiten tritt. Ob die preisgekrönten Architekten Ballu und Des-

perthes es verstanden haben, den koketten, spielenden Geist der französischen Frührenaissance auf die weitgehenden Bedürfnisse des 19. Jahrhunderts anzuwenden, wird freilich erst das vollendete Werk zeigen. Bis jetzt ist es kaum einige Meter aus dem Erdboden heraus.

Der Brand des Louvre und der Tuilerien war die andere Schreckensstunde, die im Frühjahr 1871 durch die ganze gebildete Welt zitterte. Indeß kam der eigentliche Louvre nahezu unbeschädigt davon und nur die Verbindungsgalerien, soweit sie, innerhalb des Gitters liegend, die cour des Tuileries begrenzen, trugen ernstere Spuren des beispiellosen Vandalismus. Einerseits der Pavillon de Flore, der aber schon vollständig hergestellt ist, andererseits der Pavillon Marsan mit den anstoßenden Partien. Dieser mußte nahezu von unten auf restaurirt werden; aber auch hier bleibt im Wesentlichen nur noch die feinere Steinmetzarbeit zu thun.

Schlimmer ist's um die Tuilerien bestellt. Von dem ganzen Trakt, der sich zwischen obengenannten Pavillons hinzog, steht nur noch der Theil, den man, von spätern Verunstaltungen abgesehen, als die Arbeit De l'Orme's und Jean Bullant's ansehen kann. Aber in welchem Zustande! Ohne das hohe Dach; gähnende Fensteröffnungen, durch die man in das ausgebrannte Innere blickt; wo die Flammen hingeleckt, blättert sich der behauene Stein ab. Kurz, es ist noch gar nichts geschehen, man weiß nicht einmal, ob und was geschehen soll. Natürlich mag die Republik keine übermäßige Eile haben, die alte Kaiserwohnung wohnlich zu machen.

Gleich ruinenhaft und unberücksichtigt ist auch die Cour des comptes am südlichen Seineufer, übrigens ein monotoner, geistlos klassicirender Bau.

Drängendes Bedürfniß dagegen beschleunigte die Wiederherstellung des Palais de Justice. Eben erst hatten die vielen Anbauten, die sich mit der Zeit als nothwendig herausgestellt, ihre Vollendung erreicht, als sie schon wieder wenigstens theilweise ein Opfer der Zerstörungswuth wurden. Vor Allem mußte nun Platz für die Bureaux geschaffen werden, dann erst ging man an die äußere Ausstattung. Aber auch im Innern fehlt es noch an Mancherlei. So ist z. B. die berühmte Salle des pas-perdus kaum nothdürftig als Durchgangshalle praktikabel gemacht. Einzig die westliche Façade, gegen die Place Dauphine, bildet ein geschlossenes Ensemble und ein Objekt für die Kritik, kein sehr erfreuliches. Zwei Flügel in einfachem Renaissancestil, durch korinthische Pilaster schwächlich belebt, schließen sich an einen wenig vorstehenden Mittelbau. Auf den hat der Architekt seine ganze absonderliche Phantasie concentrirt. Zu drei griechischen Portalen führt eine dreigliedrige Freitreppe empor. Trotz ihrer Massigkeit macht sie, vermöge der unklaren Anlage und der häufig absetzenden und gebrochenen Linien, einen kleinlichen Eindruck. Der wird noch empfindlicher durch die Façade, die im Prinzip ganz richtig, aber mit allzu breiter Schwerfälligkeit den Diensträumlichkeiten der Flügel gegenüber das luxuriös angelegte Vestibül der Cour d'assises ankündigt. Außer den schon erwähnten Portalen breite Fenster mit stelenartigen Reliefs darunter; dazwischen vorgelegte Halbsäulen mit ägyptisirenden Kapitälen, über denen sich eine emblemengeschmückte Attika hinzieht, die dann wieder durch Konsolen mit aufgesetzten Frauenköpfen gegliedert wird. Kurz es ist, wie Montaigne sagt, un peu de chaque chose et rien du tout, à la française. Ein unerquickliches Herumbetteln bei den verschiedensten Stilarten ohne die künstlerische Kraft, die das Alles zu einer Einheit verschmelzen könnte.

Der Vollständigkeit, nicht des architektonischen Interesses halber, seien zwei große Neubauten in unmittelbarer Nähe erwähnt. Eine zinshausartige Kaserne und ein kasernenartiges Spital, das neue Hôtel Dieu. Beides Nutzbauten im strengsten Sinn und demgemäß behandelt.

Mitten im adeligen Quartier, auf dem Boulevard St. Germain, erhebt sich das neue Ministère de la Guerre, ein großer Bau, ohne starke künstlerische Individualität, aber voll französischer Eigenthümlichkeit. Dazu gehört, außer der wurmartig verzierten Rustica und dem, in das hohe Dach einschneidenden obersten Stockwerk, der fünfeckige zierlich behandelte Uhrthurm, der sich an das rechte Seitenrisalit anschließt. Eine mittelalterliche Koketterie, die sonderbar genug von der Symmetrie und dem banalen Pomp der Barockformen des Hauptbaues absticht.

Hierher gehört endlich noch die Bibliothèque Nationale mit ihrer ausgedehnten, sich längs der Rue Richelieu hinziehenden Façade. Ueber dem einfach gehaltenen Unterbau erhebt sich das Hauptstockwerk mit hohen eleganten Fenstern zwischen Halbsäulen korinthischer Ordnung. Das antike Gebälk trägt eine Attika, die durch dorische Pilaster und rechteckige bunte Steinplatten einen ansprechenden Schmuck erhält. Das ist eine durchdachte, solide Leistung mit trefflichen Details und von gutem, ernstem Eindruck, nur zu monoton für die lange Fläche, die durch drei schwach markirte Pavillons keineswegs genügend unterbrochen wird.

Ein Ueberblick über die Theaterbauten bietet wenig des Bemerkenswerthen, doch hängen sie enge mit den Ereignissen des Jahres 71 zusammen, mit Ausnahme von Garnier's Prachtwerk, dessen endliche Vollendung in diese Epoche fällt, und das übrigens schon eines Weiten und Breiten kritisirt wurde.

Die beiden Theater der Place du Châtelet, von denen indeß nur das Théâtre historique erheblichen Schaden erlitten, sind in früherer Gestalt hergestellt.

Völlige Neubauten dagegen haben sich an Stelle der Theater de la Renaissance und de la Porte St. Martin erhoben. Innerhalb des beschränkten Rahmens eines gewöhnlichen Boulevardhauses spricht sich doch in der Anlage Zweck und Charakter deutlich aus. Unten die zahlreichen Portale, darüber die hohen und weiten Glasthüren des Foyers, die sich auf einen von Karyatiden gestützten Balkon öffnen. Hierher drängt sich in den langen Zwischenakten oft das ganze abkühlungsbedürftige Publikum, und es hat einen praktischen und künstlerischen Sinn, diesen wichtigen Theil des französischen Theaters auch an der Façade energisch zu markiren.

Die Dekoration des Innern und Aeußern ist heiter und elegant, wie sich's für einen Tempel der leichtgeschürzten Operettenmuse ziemt.

Hier sei noch eine architektonische Spielerei, oder wie man es sonst gelinde bezeichnen will, angeführt. Ich meine das „Palais" des Figaro. Wer von der Ecke des Boulevard des Italiens durch die ernste Rue Drouot hinaufgeht, am bekannten Auktionshôtel vorüber, sieht plötzlich zu seiner Rechten eine Façade, die, so klein und schmal sie ist, die zopfigsten Abenteuerlichkeiten in sich vereinigt. Eine Bronzestatue des federschneidenden Figaro, die sich ungünstig genug vom Hintergrund eines breiten Fensters abhebt, und eine Menge Inschriften weisen darauf hin, daß wir es hier mit der Wohnung eines Journals zu thun haben, eines launigen allerdings, und als bizarrer Ausdruck dieser Laune macht das Werk wohl keinen Anspruch auf ernstliche Kritik.

Was an Privatbauten während der letzten Jahre da und dort in den fashionablen Quartieren aufgebaut wurde, entzieht sich in seinen Einzelheiten einer summarischen Besprechung. Es ist manches Gute, sogar Reizende darunter, aber nirgends eine neue fruchtbringende Idee und nirgends künstlerische Verwerthung der Bedürfnisse. Ein steter kläglicher Kompromiß zwischen althergebrachten, starren Schulformen und der Vielgestaltigkeit moderner Anforderungen. Liebhaberei der Bauherren und Vorliebe der Baumeisttr liefern noch immer Musterkarten der verschiedensten Stilarten. Hier ein Hôtel in der anspruchsvoll pompösen Form vom Anfang des vorigen Jahrhunderts, dort eine Imitation aus Franz' I. Zeit, dann wieder ein Ziegelrohbau im Geschmack Henri's IV. Die Umgebung des reizenden Parks von Monceaux, dann die Champs Elysées und die südlich davon gegen die Seine führenden Straßen liefern die reichste Illustration für diese Behauptung. Wie gesagt, es ist manches in seiner Art Gelungene zu finden, manches, das zeigt, wie verständnißvoll der Architekt seine Jahre an der École des beaux-arts ausgenützt. Daneben allerdings wieder äußerlichste Originalitätshascherei, die zu barbarischer Formverbindung führt. Aber nach einer eigenthümlichen Begabung, einem wahrhaft schöpferischen Künstlerthum, wie sie uns im Architekten der neuen Oper so fremdartig und anziehend zugleich gegenübertreten, sucht man hier vergeblich.

Anders, aber nicht besser ist's mit dem Pariser Zinshaus bestellt. Wer nur zwanzig Schritte durch einen der neuen Boulevards gemacht hat, der kennt sie alle. Neben den weitgeöffneten Ladenräumlichkeiten des Erdgeschosses, das meist mit einem niedern Entre-Sol in Verbindung steht, erheben sich die obern Stockwerke. Lisenen oder Pilasterstellungen bringen sie dann in eine gewisse künstlerische Verbindung. Das gebrochene hohe Dach endlich enthält die vierte oder fünfte Etage. Schwach vortretende Eisenbalkone, die sich oft galerieartig längs der ganzen Façade hinziehen, scheinen weder zur Zier noch zur Bequemlichkeit zu dienen. Sonst keinerlei Gliederung; straßauf, straßab, dieselbe monotone Fläche. Es ist wohl zu glauben, daß unverständige, sich längst überlebt habende Polizeivorschriften die Hauptschuld trifft, wenn sich die Pariser Boulevards an malerischer Wirkung nicht mit den neuen Straßen anderer europäischer Großstädte messen können. Dagegen haben ihre Bauten einen nicht zu unterschätzenden Vorzug, nämlich den des Materials. Freilich, daß sich dann über den Riesenscheiben der Schaufenster eine massive Steinarchitektur mit Pilaster- oder Säulenordonnanz erhebt, ist weder schön noch vernünftig — aber wenigstens nicht lügenhaft. Hier kennt man nicht die Rusticaquadern aus Mörtelüberwurf, die Konsolen von getriebenem Blech, die Kapitäle aus Cementguß — die alle, alle Stein vorstellen sollen.

Durch größeren ästhetischen Werth zeichnet sich der noch unfertige Boulevard St. Germain aus, wenigstens in seinem westlichen Theil, so weit er das aristokratische Viertel gleichen Namens durchschneidet. Hier wird das Zinshaus palastartig, ohne Kaufläden im Erdgeschoß, die Dekoration sorgfältiger und variirter. Zugleich sind an den Straßenecken häufig kreisrunde Pavillons mit Kuppeldächern angebaut, eine Anordnung, die nicht ohne Reiz ist, für die innere Einrichtung aber wohl ihre Schattenseiten haben mag.

Hiermit können wir das rein architektonische Gebiet verlassen, um noch einen Blick auf die übrigen öffentlichen Monumente zu werfen. Es ist nicht viel und nicht übermäßig Hervorragendes. Zuerst die beiden Fontainen vor dem Théâtre français, auf einem Platz, der seine Bedeutung erst erlangen wird, wenn der große Boulevard, der in der Axenrichtung der neuen Oper durchgebrochen werden soll, vollendet ist. Jetzt ist er klein und unregelmäßig und übrigens so mit Bäumen besetzt, daß man die genannten Fontainen kaum bemerkt, wenn man sie nicht sucht, und selbst dann hält es schwer, einen geeigneten Beobachtungspunkt ausfindig zu machen.

Ueber einem Steinbassin erhebt sich auf genienumspieltem Sockel ein kleineres Bassin von Bronze, aus dem wieder eine statuenbekrönte Säule emporstrebt. Das Ganze baut sich einfach und schlank auf und ist geschmackvoll ornamentirt.

Schwer und ernst erscheint dagegen der monumentale Brunnen auf dem weiten Platz des Château d'Eau. Der plastische Schmuck beschränkt sich auf acht sitzende, gut stilisirte Löwen, die paarweise auf Sockeln um den inneren Rand des großen Bassins gruppirt sind. Aus dem kleinen Becken darunter steigt, unorganisch genug, auf tischbeinartigen Stützen ein drittes auf, das seinerseits von einem kelchförmig emporwachsenden Aufsatz überragt wird. Leider war die Fontaine noch nicht in Aktivität und ein monumentaler Brunnen ohne Wasser ist wie eine Theaterdekoration bei Tage. Ein entschiedenes Urtheil läßt sich darüber nicht abgeben. Besonders hier, wo so wenig selbständiger Schmuck vorhanden und alles in lebendiger Verbindung mit dem sprudelnden Element gedacht erscheint. Das mag denn Reiz in die kahle Form bringen und zugleich einige Starrheiten verdecken.

Pomphaft und mit dem ganzen scenischen Apparat fabelhaften Seegethiers versehen ist die große Fontaine der Avenue de Luxembourg. In der Verlängerung des berühmten Gartens gelegen, genießt sie alle Vortheile einer heitern grünenden Umgebung, ohne sich ihrer jedoch durchaus würdig zu zeigen. Schon die eigenthümlich unregelmäßige, durch nichts motivirte Form des großen Bassins bietet einen unruhigen, wenig monumentalen Anblick. Der wird noch um ein Bedeutendes vermehrt durch den statuarischen Schmuck, auf den hier alles Gewicht gelegt ist. Gleich das zweite Bassin trägt in seinen vier muschelförmigen Ausbauschungen ebenso viele Paare sich hoch aufbäumender Seepferde. Sie sind lebhaft in der Bewegung, nur zu plump und vor Allem zu groß für den beschränkten Raum. Kaum daß der Fischschwanz, in den ihr Leib ausläuft, zu einem Drittel vom Wasser benetzt wird. Ueberdies sind noch Delphine, deren Strahl sich mit dem der Schildkröten des unteren Beckens kreuzt, zwischen sie hineingezwängt. Künstlerisch und materiell gipfelt das ganze Werk in der allegorischen Gruppe Carpeaux's. Ein Himmelsglobus, um den sich der reliefgeschmückte Thierkreis zieht, wird von den vier Welttheilen — natürlich in weiblicher Repräsentation — getragen. Eigentlich gedreht, denn das Moment des Stützens verschwindet und verschwimmt völlig in der spielenden Beweglichkeit, mit der die Frauen in die Speichen des luftigen Apparates greifen. Diese sonderbare Idee, die wir ohne Zweifel der Nähe der Sternwarte verdanken, entsprach ganz dem Geschmacke Carpeaux's. Bewegung und nur Bewegung war sein Ziel. Aber nicht die einfache, große und immer wahre, sondern die kleine, hastige, individuelle unseres nervösen Zeitalters. Daß sich die lebendige Natur im Geiste des Künstlers erst zu idealer Ruhe abklären muß, ehe sie wieder hinaustritt als plastisches Kunstwerk, wollte er nicht anerkennen. Indeß hat er Sinn für glückliche Gesammtanordnung. Das zeigt sich hier und mehr noch in seiner berühmten Gruppe, „Der Tanz", vor der großen Oper. Aber die Einzelfiguren leiden an allen Mängeln seiner realistischen Auffassung: unschöne Körper, übertrieben und gemein in der Haltung. Dazu kommen hier noch wenig anregende Modelle. Außer der Europäerin eine Negerin, eine kahl geschorene Chinesin und eine Indianerin mit Federkrone. Man erzählt, daß er anfänglich sogar darauf bestanden habe, in der Patinirung die verschiedenen Racenfarben gleichsam malerisch zur Geltung zu bringen.

Nicht einmal diese, immerhin talentvollen Verirrungen finden sich an der Reiterstatue Jeanne d'Arc's. Es ist schon sprichwörtlich, wie wenig Glück die Franzosen mit der künstlerischen Verherrlichung ihrer Nationalheldin haben. Und das geschmacklose Werk Fremiet's hat wol sein redlich Theil beigetragen zur Begründung dieses Ausspruchs. Auf einfachem Postament ein langsam ausschreitender grobknochiger Gaul mit aufgeknüpftem Schweif. Im hohen Bocksattel sitzt mit geradausgestreckten Beinen ein halb erwachsenes Mädchen; mit der Rechten erhebt sie die langgestielte Oriflamme. Der unschöne Kopf, von dem ein Lorbeerkranz seltsam absteht, hat einen verbissenen trotzigen Ausdruck. Steif und hart in den Linien, ohne Schwung und Begeisterung, macht die Statue einen philisterhaften, unerfreulichen Eindruck. Dabei wirkt sie nicht einmal durch ihre Masse. Weit unter Lebensgröße ist sie viel zu klein, selbst für die kleine Place de Rivoli. Es sieht aus, als hätte man sie aus dem Schaufenster von Barbedienne geholt.

Schließlich seien unter der großen Zahl von Grabmonumenten zwei namhaft gemacht. Nur zwei — und selbst diese verdanken ihre Bedeutung beinahe einzig der Mittelmäßigkeit der übrigen. Das scheint merkwürdig bei dem Ruf der Pariser Friedhöfe. Aber was sie so anziehend macht, das ist die Poesie ihrer baumreichen Anlage, wohl auch der wehmüthige Reiz all der weltberühmten Namen, die sich hier so nahe gerückt. Nur um künstlerischer Erbauung willen gehe man nicht hin. Ein haltloses Schwanken zwischen unverdaulichen Stilreminiscenzen und obscurer Formneuerung, selten etwas künstlerisch Vollendetes gewahrt man. Wie gesagt, kein Muster ist das Grabmal, das dem Architekten und berühmten Restaurator des Schlosses Blois, Felix Duban, von seinen Schülern auf dem Cimetière du Sud errichtet wurde. Doch ist's innerhalb bescheidener Grenzen eine wohl durchdachte originelle Leistung von nobler Auffassung. Während die Plastik hier nur mit der Reliefbüste des Verstorbenen vertreten ist, fällt ihr

am Grabmonument Alphonse Baudin's, im Kirchhof von Montmartre, der Hauptantheil zu. Auf einem Steinsarkophag eigenthümlicher Form liegt mit hinten überfallendem Kopf die Bronzefigur des unglücklichen Volksrepräsentanten. Die eine Hand entblößt krampfhaft die durchschossene Brust, die andere ruht auf einer zersplitterten Gesetzestafel. Die Figur ist tüchtig und voll Empfindung, dennoch scheint das Ganze unorganisch und zielt zu gewaltsam auf Effekt ab.

Das ist in kurzen Zügen ein Bild der neuesten Kunstthätigkeit, wie sie Einem in den Straßen und auf den Plätzen von Paris entgegentritt. Es ist kein sehr erbauliches, aber es ist eben auch nur ein Stück. Es erlaubt keinen Schluß auf die Gesammtheit des artistischen Schaffens. Die Kunst ist häuslich geworden. Sie ist **vor Allem Wohnungsschmuck. Hier verliert sie die** tastende Befangenheit, mit der wir beinahe alle architektonischen Schöpfungen ringen sahen, hat ihre klaren ganz bestimmten Ziele, gedeiht auch ohne die künstliche Brutwärme staatlicher Fürsorge. Im Innern der Häuser und Paläste und in den Galerien muß man sie daher suchen, wenn man sehen will, worin die Franzosen groß und nachahmenswerth sind. **Hugo von Tschudi.**

Der Salon von 1876.

IV.

Die Landschaft hat noch immer ihre eigenthümliche Poesie; man kann da die angenehmsten Exkursionen machen, ohne das Palais in den elysäischen Feldern zu verlassen. Man hat den Vortheil, daß die Landschaften, welche die Dichter mit dem das ewige Grün und die holde Spiegelfläche der Flüsse und Bäche erschaffenden Pinsel uns hervorzaubern, sich uns von einer durchaus idealen Seite zeigen.

Wollen wir einen Gang im Morgenthau machen, allein in die angepaßte Schwärmerei versunken oder Hand in Hand mit einem angebeteten Wesen, wie es die Poesie der Liebe fordert, wie könnten wir uns eine anmuthigere Gegend wünschen, als die uns E. H. Delpy zeigt. Es ist ein gesegnetes Weinland; der fahle Mond tritt den Rückzug an, während ein rosiger Flaum den Geländen und Rebstöcken als Apotheose dient. Doch rasch nach Hause, verschwiegene Liebespaare, der Winzer wartet kaum das erste Morgengrauen ab, um sich an die Arbeit zu machen und es wird rasch lebendig, ehe noch der silberne Mond hinter seinen Wolken verschwunden ist!

Meister Ch. Fr. Daubigny brachte die letzte Saison in der üppigen Normandie zu; er brachte einen herrlichen Obstgarten mit, einen jener Gärten, wie man sie in der Umgegend von Rouen und Caen findet, mit hoch und wild emporgeschossenen Grashalmen, mit den unter der gülden rothen Last der pausbackigen Aepfel sich beugenden Stämmen, und damit ja Nichts an der lokalen Farbe vernachlässigt werde, weidet unweit dieser Stämme im hohen Grase ein niedliches Eselein — das nämliche, welches die Aepfel nach der Stadt zu Markt tragen wird. Das ganze Bild wurde offenbar ohne Ansprüche, vielleicht zum Zeitvertreibe während der Sommermuße geschaffen, aber obwohl es nicht zu denjenigen zählt, welche den Ruf eines großen Künstlers zu begründen im Stande sind, so fehlt doch hier nicht jener coup de patte, der die Werke eines Daubigny vor der Schmach der Mittelmäßigkeit rettet.

Karl Daubigny erzielte eine angenehm untadelhafte Wirkung durch die gelungene Nebeneinanderstellung des leisen Purpurs am Himmel, des Grün der Vegetation und des Blau des Meeresspiegels, welches die Landwirthschaft Simon bei Honfleur badet.

Recht realistisch — ohne Uebertreibung — ist die Komposition des Hrn. Beyrassat. Ein Pferdewechsel, aber nicht vor dem fröhlichen, weißgemalten, guirlandirten Posthause, nicht mit Schellengeläute, Bier trinkenden Kondukteuren und in die Trompete blasenden Postillons. Nein, der Pferdewechsel findet auf einer sandigen Ebene längs eines schmutzigen Flusses statt; die armen Gäule ziehen da keine gelbübertünchte Postchaise, aber sie schleppen ein schwerfälliges hölzernes Schiff. Die Gegend ist wenig interessant und kann daher auch nicht in interessanter Weise wiedergegeben werden, dafür liegt ein hübsches Stück Studium in der rüstigen Struktur der Gäule, die stämmig dastehen, aber nicht gedankenlos, und etwas resignirt dreinblicken. Man möchte fast glauben, daß Hr. Beyrassat an die thierische Seele glaubt.

Dupré und Beauvais zeigen recht anmuthige Schnitterscenen; ist der Anblick, den uns Dupré bietet, ein recht lachender, so kann Beauvais dagegen die Originalität beanspruchen. Seine „Glaneuses“ sind vom Regen überrascht worden, sie suchen unter einem Baum Zuflucht, was sie aber nicht hindert, ihre Körbe bis an den Rand zu füllen.

Noch einen Blick auf die fette, feuchte Normandie! Diesmal führt Hr. Xavier de Cock den Reigen, ein alter erprobter Liebhaber der anglo-sächsischen Natur. Das Kolorit dieses Künstlers ist gerade so aufrichtig wie die Farbe der von ihm dargestellten Landschaften, und sein Grün ist frisch und treu genug, um sich daran laben zu können.

Wer sich gern am Anblick einer Idylle weidet, mag sich bei Herrn Jundt heuer bedanken. Es giebt kein ländlich poetischeres, kein sanfteres Bild als dieses herrliche „Maiblümchen“, welches auf einem üppig besäeten Naturteppich dasitzt und sich aus hundertfarbigen Bestandtheilen ein Bouquet zusammenstellt. Mit der an Jundt gewohnten Gewandtheit finden wir die prachtvollste Har-

monie zwischen der ländlichen Dekoration und der lebenden Figur hergestellt. Man würde darauf schwören, daß die liebliche Kleine ein Kind des Sommers ist, nur für den Sommer geschaffen, daß der Aufenthalt in der freien Natur der einzige ist, der ihr behagt, und daß sie in der düsteren engen Kammer dahinwelken würde, wie ein Paradiesvogel, den man in den Käfig gesetzt hat.

Noch anmuthiger präsentirt sich die ländliche Scene von Paul Bayson, ein Kapitel modernisirter Georgica. Eine junge hübsche Schäferin ist am Fuße eines Baumes eingeschlafen. Wie sanft ruht das liebliche Kind in Morpheus' Armen! Schlummere sanft, während dich Unschuldträume wiegen und deinen geschlossenen Lippen das Lächeln der Seligen aufdrücken. Der treue, große Hund hält gute Wache, er wacht über dich und über die Schafheerde, die auf den Abhängen des Hügels weidet.

Es ist gut, bei den beiden Bildern eine starke Provision Zufriedenheit und treuseligen Sonnenlichtes acquirirt zu haben, wenn man dort das „Verlassene Schiff bei Gravesend" betrachten will. Es muß dem Maler gewiß schwer um's Herz geworden sein, als er die Sandebene entdeckte und sich entschloß, sie auf die Leinwand zu fixiren. Sand, Koth und Nebel, die drei Hauptelemente sind schauerlich treu wiedergegeben.

Wie fröhlich lacht dagegen das Gestade der anmuthigen Schelde in dem panoramaartigen Bilde des Hrn. Mols, eines Antwerper Malers, der eine fast vollständige Ansicht seiner Vaterstadt ausstellte!

Uebrigens haben sich auch Franzosen an die leblose vlämische Natur herangemacht — meistens mit vielem Glück; ich will nur das Seeufer bei Berk des Hrn. Artau und „Wind auf der Schelde" des Hrn. Arthur Bouvier anführen, die aber beide so fein, so elegant gearbeitet sind, daß sie die derbe vlämische Natur zu sehr raffiniren.

Paris hat seine Enthusiasten unter den Malern. Es giebt eine Schule, die unverholen erklärt, daß es ein Frevel — und eine kostspielige Naivetät wäre, die „Stoffe" dem Herkommen gemäß am Tiber, in Andalusien, auf Sicilien oder im Orient zu suchen. Die Seine mit ihren Brücken, die reiche Abwechselung des Boulevardlebens, die alten und modernen architektonischen Wunderbauten, auf die Paris so stolz ist, sind würdig, das Gehirn und die Hand von Künstlern und darüber zu fesseln! Man kann dieser Schule nicht Unrecht geben — und die Werke, die sie während des vorigen Salons producirte, würden jeden zu einer milderen Beurtheilung dieser Pariser Italien- und Orientfahrten aufmuntern. Allerdings sind bis jetzt die Materien mehr anecdotisch im Genrefach behandelt worden, als vom Standpunkte der großen Kunst. Die heurigen Versuche der Wiedergabe Pariser Architektur sind ziemlich geglückt, namentlich jene Kompositionen, bei denen die Seine das Hauptmotiv ist. Führen wir den Pont de la Tournelle des Herrn Lecomte und den Quai d'Ivry des Herrn Lepère an! Das letztere Bild ist eine recht lebhafte amüsante Photographie des in seinen bescheidenen Verhältnissen „rührigen Hafenlebens" von Paris. Der Pyramidenplatz des Hrn. Nittis zeichnet sich durch die gelungene Wiedergabe der stark angefeindeten und viel besprochenen Statue des Herrn Fremiet aus.

Das intime Landleben fand heuer seinen Ausdruck in dem „Dorfeingang" des Hrn. Delíphard. Es ist hier der Kontrast der untergehenden Sonne und der eins nach dem anderen sich entzündenden Gemächer im Innern der Häuser dargestellt. Die Fensterlein präsentiren sich wie lauter röthliche Punkte. Dazu ist Winter, und Schnee bedeckt die Erde. Die weißen Tauben, die schaarenweise vor dem Pflug des Bauern emporflattern, sind naturgetreu, das Bild verdient vielleicht von allen heurigen Landschaften am meisten Bewunderung.

Auf dem Gebiete der Plastik begrüßen wir zwei charaktervolle Schöpfungen von J. F. Coutan. Eine Sphinx mit weiblichem Kopf. Sie hält den Oedipus umschlungen; man würde viel eher darauf rathen, daß sie ihn verführen, als daß sie ihn einfach ausfragen will. Das Profil ist von besonderer Schönheit und der Blick des Ungethüms hat etwas Verführerisches — vielleicht mehr Modernes als Antik-Aegyptisches, aber es liegt in der ganzen Komposition eine derbe Kühnheit, welche die Aufmerksamkeit erzwingt.

Der „Eros" des nämlichen Künstlers hat dagegen einen recht eleganten nervigen und in seiner Specialität recht bedeutsamen Typus. Es ist ein junger Mann, das Ideal altgriechischer Schönheit; er wendet sich um auf einem seiner leichten Füße, holt aus seinem Köcher einen Pfeil, und während er die Armbrust anlegt, lächelt er süß und verschmitzt; zwei Turteltauben, die sich benehmen, und wie es bei dieser Sorte von Thieren usus ist, Schmetterlinge schwärmen um das niedliche Haupt des Jünglings.

Die „Zögerung" von A. Schoenewerk macht dem Namen dieses Künstlers alle Ehre. Die gefällig Zögernde ist eine junge Dame, die im Begriff steht, die Glieder im Naß eines Baches zu baden. Alle Kleidungsstücke sind weg; es bleibt ihr nur noch die letzte leinene Schutzwehr weiblicher Scheu, aber auch diese wird bald fallen, wenn der scharf spähende Blick keinen allzu neugierigen Aktäon zeigt.

Der „Heilige Paul auf dem Wege nach Damaskus" von A. E. Lepère giebt eine neue Version der biblischen Scene. Der zukünftige Märtyrer fällt von seinem Pferde und wird vom Licht des Glaubens bis zur Erblindung getroffen.

Frl. Sara Bernhardt, die viel Besprochene und Porträtirte, hat auch Hand an's Werk gelegt und eine Arbeit gemeißelt, die mit Recht eine Medaille davontrug. Die Gruppe trägt den bezeichnenden Titel: „Nach dem Sturm“. Es ist eine Fischersfrau, welche die Leiche eines Knaben, wahrscheinlich eines der Ihrigen, auf dem Schooße hält. Die Attribute des Handwerks, das seinen Mann nicht nur ernähren, aber auch verderben kann, liegen zerstreut zu den Füßen der armen Mutter. Es ist mehr Gefühl als Kunst in dieser Gruppe, ein feines, echt weibliches Bildwerk.

Noch giebt es in der plastischen Abtheilung eine ganz ansehnliche Zahl Porträtbüsten, die meistens auf Bestellung gemacht wurden und daher lediglich ein Familieninteresse haben. Man sucht heuer vergebens nach einer gewissermaßen hervorragenden Persönlichkeit, wie man sie voriges Jahr entdeckte. Weder die Macht des Künstlers, noch die Originalität eines Porträtirten ist im Stande, den Vorübergehenden zu fesseln. Warum denn auch? Wer die Mittel hat, läßt sich lieber in Oel malen und die Bildhauer erhalten die Abfälle. Doch Geduld, wenn sich Alles wird haben malen lassen und der Selbstkultus noch nicht erschöpft ist, wird man schon zu den Bildhauern Zuflucht nehmen! Dann wird auf diesem Terrain die nämliche Rührigkeit herrschen, wie heute bei den Malern im Porträtfache. Bis dahin muß man sich mit den kommerciellen Bestellungen begnügen.

Paul Dubois hat mit seinen beiden, für das Grabmal des General Lamoricière bestimmten Figuren die erste Medaille davongetragen. Hr. Dubois ist der Schöpfer jener reizenden ausdrucksvollen Statuette des florentinischen Sängers, die sich, in's Unendliche in Bronze reproducirt, neben ihrem künstlerischen auch eines riesigen industriellen Erfolges erfreute. Die Gruppen, die das Grab des Besiegten von Castelfidardo schmücken sollen, stellen die christliche Nächstenliebe und den militärischen Muth dar. Beide Allegorien sind frei in weißem Marmor gearbeitet. Eine ihren in den Windeln ruhenden zwei Kindern hold zulächelnde junge Mutter mit einem poetisch-melancholischen Gesichte symbolisirt die Nächstenliebe; den militärischen Muth versinnlicht ein auf einer Kanone sitzender muskulöser Knabe, der in den Armen einen entblößten Degen hält. Die Auffassung der Physiognomie des Knaben, der sehnsuchtsvoll, aber ohne Ungeduld, den Moment des Losschlagens abwartet, ist viel glücklicher als die Versinnlichung der Nächstenliebe, die viel zu vage ist und eher die Mutterliebe repräsentirt. Man will als Vorbild des Knaben, der den militärischen Muth vorstellt, den Lorenzo Medici des Michelangelo entdeckt haben — nun möglich ist es schon, daß Hr. Dubois sich dieses Vorbild gewählt hat, aber in diesem Fall entsprach die Ausführung des Meißels dem Gedanken des Meisters nicht — der Lorenzo des großen Italieners ist in Gedanken vertieft, aus welchen ihn Nichts emporscheucht — der Knabe spitzt das Ohr, ob ihn die Trommel recht bald zur Schlacht rufen wird. Dann Adieu Schwärmerei, die blutige Arbeit kann beginnen!

Der „Christus im Grabe“ von Marquet de Vasselot ist eine bedeutende künstlerische Leistung — wenn man die Arbeit an und für sich betrachtet. Von einem andern Standpunkte jedoch rügt man mit Recht die unwahrscheinliche Positur und den falschen Gesichtsausdruck des Gekreuzigten, der wie ein in der Schlacht gefallener König daliegt. Der Orestes des Hrn. Hugoulin ist der Triumph der Mittelmäßigkeit. Er beweist, daß die Jury, welche dem Verfasser eine Auszeichnung gönnte — eine dritte Medaille — sich von dem Protektionswesen noch immer nicht losgesagt hat.

Die „Maske“ des Herrn Ernest Christophe, eines Veteranen der Ausstellungen, zeigt, wie mächtig das Gesetz der Kontraste, wenn es durch eine geschickte Hand gehandhabt wird, zu wirken im Stande ist. Ein Frauenzimmer — antik drapirt — irgend eine Komödiantin, zeigt unter der lächelnden liebäugelnden Maske, die sie soeben gelüftet hat, ein von Schmerz und Verzweiflung durchfurchtes Gesicht. Der Kontrast des Ausdruckes dehnt sich vom Antlitz der Komödiantin auf deren Körper aus; man fühlt, daß die Gliedmaßen unter der Robe von den nämlichen Gefühlen erregt zittern, die das Gesicht verunstalten. Der ausgezeichnete Künstler, der, wie es ihm sein Freund Castagnary prophezeit, nunmehr unter dem Titel „l'auteur du masque“ klassificirt werden wird, hat kein Detail der Ausführung vernachlässigt und seinem künstlerischen Sinn steht eine gründliche anatomisch-technische Fertigkeit zu Gebote.

Paul d'Abrest.

Kunsthandel.

Die photographische Verlagsanstalt von J. Nöhring in Lübeck, deren Aufnahmen alter Gemälde nach den Originalen zu den besten Leistungen dieser Art gehören, hat neuerdings eine Reihe von Gemälden der Münchener Pinakothek publicirt und ist damit einem von vielen Kunstfreunden längst gehegten Wunsche entgegen gekommen. Unter den 18 Blättern der Sammlung sind namentlich A. van Dyck und Rubens durch einige ihrer vorzüglichsten Schöpfungen vertreten, ferner Raffael, Francia, Tizian 2c. Leider haben sich der Durchführung des Unternehmens, welches auf etwa 100 Blätter berechnet war, von Seiten der Verwaltung der k. Sammlungen Hindernisse entgegengestellt, indem neuerdings der Firma Franz Hanfstängl in München das ausschließliche Recht der photographischen Vervielfältigung übertragen wurde. Ein vollständiger Katalog des gesammten Nöhring'schen Verlages wird demnächst erscheinen.

Nekrologe.

B. **Adolf Tidemand**, der ausgezeichnete norwegische Genremaler, ist in Christiania nach längern Leiden in der Nacht vom 24. zum 25. August 1876 sanft entschlafen. Wie jedes Jahr, hatte er sich auch in diesem Frühling aus Düsseldorf, wo er seit etwa dreißig Jahren lebte, nach Norwegen begeben. Diesmal aber sollte er nicht wieder zurückkehren. Kaum von einer schweren Krankheit scheinbar hergestellt, raffte ihn der Tod hinweg. Wir kommen auf den trefflichen Meister eingehend zurück.

Personalnachrichten.

B. **German von Bohn**, der tüchtige Historienmaler, wurde an Stelle des verewigten Gegenbaur vom König von Württemberg zum Hofmaler ernannt und wird im Herbst nach Stuttgart übersiedeln. Bohn ist ein geborener Stuttgarter und bildete sich in Rom und Paris zum Künstler aus. In letztgenannter Stadt, wo er bis jetzt lebte, genoß er eines vortheilhaften Rufs und errang dort 1844 die goldene Medaille und später den Orden der Ehrenlegion. Das Museum seiner Vaterstadt besitzt ein interessantes Bild von ihm, welches eine Sterbende darstellt, die den Gesang der Engel vernimmt, welche ihr Lager umschweben.

Vermischte Nachrichten.

J. P. R. **Umbauten in der Lateranskirche zu Rom.** Am Dreikönigstage dieses Jahres bemerkte man in der ältesten Basilika Roms, S. Giovanni in Laterano, plötzlich entstandene gefahrdrohende Schadhaftigkeiten. Noch an demselben Tage ließen die Architekten der Kurie Gerüste zur Unterstützung der Apsis errichten. Auf die Berichterstattung beim Papste hin wurde die Abtragung der ganzen Apsis mit Einschluß des Leoninischen Umgangs beschlossen. Die kostbaren Mosaiken sind in Tausende kleiner quadratischer Felder getheilt, um nach der Abnahme auf den Neubau übertragen zu werden. In diesem soll die Apsis um ca. 12 Meter vom Querschiff weiter abgerückt werden, wodurch die Kirche erst die Form des lateinischen Kreuzes im Grundplan erhalten wird. Umfassende Tiefgrabungen für die Fundamentirung des Neubaues sind hinter dem Leoninischen Porticus in den letzten Monaten vorgenommen worden. Hierbei sind in der Tiefe von ca. acht Meter bedeutende Reste von Mauerwerk, theilweise mit Freskenschmuck im Stil des 3. und 4. Jahrhunderts, vollständig erhaltene Fußböden, ein Nymphaeum ꝛc. zu Tage gekommen, doch wohl Ueberbleibsel des Palastes der Lateraner. Die Kosten des Umbaues, auf 5 Millionen Lire veranschlagt, wird die Kurie bereitwillig zahlen. Die Ausführung desselben dürfte wenigstens drei Jahre in Anspruch nehmen.

B. **Bernhard von Neher's** treffliches Fresco-Gemälde am Isarthor in München wird gegenwärtig als Kupferstich vervielfältigt. Fr. Zimmermann in München hat diese verdienstliche Arbeit unternommen, die gewiß den Dank aller Kunstfreunde verdient. Die Zeichnung ist bereits vollendet und verspricht eine höchst gelungene Ausführung.

Zeitschriften.

Architektonische Studien. Heft 33.
Entwurf zu einem Trinkstübchen; Theater für eine kleinere Residenzstadt; Entwurf zu einer Markthalle; Grabmonument; Gesellschaftshaus der Harmonie in Heilbronn.

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustrie. Heft 3.
Nagra bref fran Egron Lundgren. — Aennu ett ord om konstvärde, von L. Dietrichson. — Gräfningarna vid Olympia. — Utställningen i München.

Kunst und Gewerbe. No. 35.
Aus der deutschen Kunst- und Kunstindustrie - Ausstellung in München. — Patentschutz. — Der antike Goldschmuck des Berliner Museums.

Gewerbehalle. Lief. 9.
Ueber Tischbildungen, von Stockbauer. (Mit Illustr.) — Füllungs - Ornament im deutschen Renaissancestil (17. Jahrhundert) an einem Hause in Zweibrücken; desgl. (16. Jahrhundert) vom Waldemir - Brunnen in Regensburg; Tisch aus der Zeit Louis XIII.; Hänge-Lampe aus getriebenem Silber in S. Marco in Venedig. — Moderne Entwürfe: Wand - Muster für Seiden-Damast; Rosette; Queueständer; Gas-Kandelaber für Zink- oder Eisenguss; Buffet; farbig glasirtes Kamin mit Spiegel; Kaffee-Kanne im Stile Louis XV. in oxydirtem Silber; gemaltes Glasfenster; schmiedeeiserne Thürfüllungen.

L'Art. No. 87. 88.
Exposition d'oeuvres d'art, exécutées en noir et en blanc, von L. Decamps. (Mit Abbild.) — Souscription nationale ouverte par l'art pour la fondation et l'organisation d'un South Kensington Museum français. — Fêtes nationales en l'honneur de Rameau, von A. Pougin (Mit Portrait.)

The Academy. No. 224. 225.
Westwood, A descriptive catalogue of the fictile ivories of the South Kensington Museum, von W. J. Loftie. — The black and white exhibition, von Ph. Burty. — Christian antiquities at Rome, von C. J. Hemans. - Parker, the archaeology of Rome, vol. II., von C. W. Boase. — Neudörfer, Joh., Nachrichten von Künstlern und Werkleuten Nürnberg's, von M. M. Heaton.

Journal des beaux-arts. No. 15.
Exposition provinciale des arts industriels de Namur. — Tableaux anciens à vendre. — Salon de Mons. — Le Gendre Heral, von H. Jouin.

Berichtigung.

In Nr. 47 der Kunst Chronik Sp. 754 ist der Name des Bildhauers Dietelbach irrthümlich Titelbach gesetzt worden.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Nr. 50.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

22. September

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Festbauten in Leipzig.

Leipzig, 7. Sept. 1876.

Sn. Von Augenblicksdekorationen sollte man nicht viel Aufhebens machen, wenn sie dem Beschauer nicht den Wunsch nahe legen, es möge dem Flüchtigen Dauer verliehen sein. Daß dies bei den Festbauten zu Ehren des kaiserlichen und königlichen Besuches in Leipzig am 5. September der Fall war, läßt sich in der Hauptsache mit Fug und Recht behaupten. Laut und leise wurde dieser Wunsch geäußert, nicht allein aus der schaulustigen Menge heraus, sondern auch in den Kreisen kunstverständiger Männer, die die Welt gesehen und Italiens imposante Straßenprospekte kennen. Es gereicht dem Künstler, aus dessen Phantasie der Plan hervorging, zur großen Ehre, daß man an seinem Werke im Grunde genommen nichts zu tadeln fand, als daß die Ausführung nicht früh genug begonnen oder, wenn man lieber will, zu spät zu Ende geführt wurde. Baurath Lipsius ist bekannt als ein Meister der Dekoration. Von ihm rührt unter Anderm die feine, im italienischen Renaissancestil gehaltene Ausschmückung des großen Festsaales im Schützenhause her. Ihm dankt auch die Stadt den stattlichen Bau des neuen Johannishospitals, dessen Mittelbau-Façade freilich nicht gerade zu den glücklichsten Lösungen architektonischer Probleme zu rechnen ist.

Der Hauptgedanke, von dem Lipsius bei seiner Aufgabe ad hoc ausgegangen war, lag in der Gestaltung des Augustusplatzes zu einem prächtigen Forum, einer großen Festbühne, die Zuschauerraum und Scene zugleich war, Scene für die hohen Festgenossen, denen am Abend des 6. September vom Balkon des Theaters herab das Schauspiel eines glänzenden Feuerwerks geboten werden sollte, Zuschauerraum für die vielen Tausende von Menschen, auf deren Zudrang bei dieser Gelegenheit zu rechnen war.

Es lag nahe, daß es das Zweckdienlichste war, den weiten Platz, der zu den Seiten des Museums unregelmäßig in den Parkanlagen der Ringstraße verläuft, durch seitliche Scheinbauten abzuschließen, die zugleich der etwas nüchternen Architektur des Museums unter die Arme greifen konnten. Lipsius wählte dazu das Motiv einer dorischen Säulenhalle, die, vermittelt durch einen vorspringenden, sich nach allen vier Seiten in Rundbogen öffnenden Thorthurm, in einem Viertelskreise beiderseits an das Museumsgebäude anschließt. Die flankirenden Thürme, deren Kranzgesims in kräftig vorspringender Profilirung auf ionischen Säulen ruht, reichen bis zur Höhe des oberen Geschosses des Museums und wiederholen sich, als Schlußpunkte der Kolonnaden einander gegenüber liegend, so daß die Achse der Thore genau mit der Portalachse des Augusteums zusammenfällt. Störend für den Eindruck war nach Seite der Universität nur, daß die Festbauten den unteren Theil der Façade des langgestreckten Gebäudes verdeckten, des einzigen an der nördlichen Langseite des Platzes, welches ein monumentales Gepräge hat.

So war der Platz auf der westlichen Schmalseite in einer dem Halbkreisbogen sich nähernden Form geschlossen, ohne doch den Gesichtskreis zu beengen. Die breite Fahrstraße, die den Platz zwischen Museum und Theater in zwei ungleiche Theile zerlegt, erhielt sodann am Ausgang und Eingang eine den Römerbauten dieser Art mit freier Phantasie nachgebildete Triumphpforte,

die im Aufbau und in der Höhe zwischen den Thorthürmen der Kolonnaden und der korinthischen Säulenhalle des Theaters die Vermittelung herstellten. Die gleich hohen mächtigen Rundbogen zwischen schlanken korinthischen Säulen tragen das kräftig ausladende Gesims, über dem eine Attika, flankirt von vier sitzenden Kranzspenderinnen, sich erhebt. Sie dient mit ihren Stirnflächen zur Aufnahme von Inschriften, außerdem als Podest für ein aus einem sitzenden Adler und gekreuzten Fahnen gebildetes Tropäon.

Die Wirkung des Ganzen erwies sich als wohlerwogen, die Verhältnisse waren mit feinem Gefühl abgemessen. Freilich mußten dabei die Façaden der nach der Stadtseite anliegenden Häuserzeile aus der Rechnung gestrichen werden.

Das einzig Störende war vielleicht der schon ziemlich in's Bunte gehende Anstrich, den unser Festajuolo anzuordnen für gut fand: vergoldete Kapitäle, ein tiefes Blau in den Zwickelfeldern der Bogen mit übergelegtem goldenem Palmzweig, hier marmorirte, dort zur Hälfte braunroth, zur Hälfte mattgelb gefärbte Säulenschäften. s. w. Dieser Wechsel und Kontrast von Farben bot einen für nordische Augen ganz ungewohnten Anblick dar; und doch kann man nicht sagen, daß die Wirkung grell und schreiend gewesen wäre. Nur die graue Steinarchitektur des Museums stach, wie es nicht anders sein konnte, gegen das Festgewand des anstehenden Hallenbaues gar zu lebhaft ab. Das kann aber nicht als ein Fehler gelten, wo es sich im Wesentlichen darum handelte, die Festbauten auch als solche, als ephemere Sonntagskinder froher Festlaune, zu charakterisiren. Dazu kommt noch der Umstand, daß der Künstler dem Tage und auch der Nacht gerecht werden mußte. Der Glanzpunkt der ganzen Festlichkeit, das Feuerwerk und die Beleuchtung der Scenerie mit bengalischem Licht, bedingte eine kräftige Farbenstimmung, um den vollen Eindruck eines märchenhaften Zaubers hervorzurufen.

Am gewagtesten schienen anfangs die blauen Siegessäulen, die als Dekorationsstücke sich auf dem Halbrund zwischen den Säulenhallen, mit ihren Laub-Kapitälen das Museum überragend, erhoben. Aber als die goldene Kranzspirale herumgeführt war und das nun als blauer Streif sich herumwindende Feld seine goldenen Inschriften erhalten hatte, lag kein Grund mehr vor, das Blau zu perhorresciren. Glücklicherweise konnte es auch die Konkurrenz des Himmels ertragen, der keineswegs im reinsten Aether strahlte.

Auf jeder der beiden Säulen schwebte, von Prof. Zurstraßen ausgeführt, die Kolossalfigur einer vergoldeten Viktoria mit Palmzweig und Siegeskranz in den Händen. Beide nach demselben Modell gefertigten Figuren erinnerten in der Haltung an die schwebende Victoria Rauch's, waren aber nicht so frei und anmuthig bewegt, und schienen mit einer gewissen Aengstlichkeit auf ihrem hohen Posten zu stehen. Daß diese Aengstlichkeit nicht unbegründet war, bewies der Sturmwind, der am Nachmittag des Hauptfesttages die eine der geflügelten Niken erbarmungslos herunterwarf. Gut getroffen war das Verhältniß zwischen Figur und Säule, ebenso wie zwischen der Säule und dem kubischen Unterbau, dessen Seitenflächen als Inschrifttafeln dienten. Auch an diesem Dekorationsstück war die kräftig ausladende Gliederung, der abgestufte Aufbau und die durch vier sitzende Adler bewirkte Krönung von guter Wirkung.

Was die Malerei zur Festdekoration beigetragen, kam fast gar nicht zur Geltung. Ueber dem Balkon des Museums war ein Transparentgemälde von Lorenz Clasen ausgespannt, dessen Formen nur in der Nähe erkennbar waren. Zwei akademisch drapirte Frauengestalten spielten darin die Rolle der Saxonia und Borussia. In einiger Entfernung hinter den beiden sich begegnenden Damen sieht man eine dritte, die Germania vorstellend, auf einem Throne sitzen mit einer Krone auf dem Kopfe, die in der Eile zu groß gerathen war. Sie breitet die zum Segnen erhobenen Arme mit einer gewissen Anstrengung aus, doch scheinen die beiden Gesegneten von diesem Akte gerade keine allzu lebhafte Notiz zu nehmen. Hoffentlich ist der Segen der Germania für beide Länder in Wirklichkeit wirksamer als er hier im Bilde erschien. Professor Rieper hatte es übernommen, vor dem Rathhause die Gestalten der Weisheit und Gerechtigkeit in kolossalen Oelgemälden aufzurichten. Aber ein böses Ungefähr wollte, daß der erste Rahmen beim Aufwinden herabstürzte. Bei der Nähe der Stunde des Einzugs war an eine Reparatur des Schadens nicht zu denken. So blieben denn die Bilder, angelehnt an den Kreuzesstamm, auf dem Pflaster stehen, wo sie bei ihren kolossalen Dimensionen allerdings sich sonderbar genug ausnahmen.

Ich kann diesen Bericht nicht schließen, ohne des herben Verlustes zu gedenken, den unsere Stadt durch den kürzlich erfolgten Tod des Bürgermeisters Ernst Koch erlitten hat, eines Mannes, der in seiner fast 28jährigen Amtsführung für die Pflege der schönen Künste geleistet hat, was zu leisten war. Es ist bekannt, daß Leipzig in seinen künstlerischen Bestrebungen bei der Staatsregierung von jeher nur wenig Entgegenkommen fand. Daß für öffentliche Denkmäler von Staatswegen so gut wie nichts geschieht, ja daß die Staatsbauten selbst, namentlich die der Universität dienenden neuen Gebäude der Anatomie, des physiologischen Instituts, des chemischen Laboratiums &c. den Bettlermantel eines armseligen Putzbaues tragen, wird um so mehr wie eine Zurücksetzung empfunden, als für Dresdens Verschönerung die Mittel stets reichlich, ja überreichlich fließen. Wenn gleichwohl in neuerer Zeit viel geschehen ist, um das

öffentliche Kunstinteresse zu beleben, zu einer einem großen und wohlhabenden Gemeinwesen würdigen Baubätigkeit, zu öffentlicher und privater Pflege des guten Geschmacks anzuregen, so ist diese Wendung nicht zum kleinsten Theile das Verdienst des verewigten Bürgermeisters. Sowohl der Museums- als auch der Theaterbau sind bleibende Ruhmesmale seiner stets von weiten Gesichtspunkten bestimmten Amtsführung. In seinen letzten Lebensjahren trug er sich mit dem Gedanken einer Erweiterung des Museums, dessen Räume allgemach für die sich ansammelnden Kunstschätze zu enge werden. Vielleicht giebt der jetzige Festbau einen Fingerzeig, wie der Gedanke auszuführen ist, um zugleich den Bedürfnissen des Museums und der besseren Gestaltung des Augustusplatzes Rechnung zu tragen. Außerdem lag ihm noch besonders die Entwicklung der jüngst begründeten und von Professor Nieper geleiteten Gewerbeschule am Herzen, sowie der Wunsch, dieselbe mit dem noch immer in ermietheten Räumen vegetirenden Kunstgewerbemuseum unter ein Dach zu bringen. Ein im vorigen Jahre zu diesem Ende vorgelegtes, an sich sehr gefälliges Projekt des Architekten Bieweger scheiterte an dem Widerspruch der Stadtverordneten gegen den gewählten Platz, dessen versteckte Lage und ein dreieckiges Gebäude bedingende Gestaltung nicht mit Unrecht als Momente der Unzweckmäßigkeit geltend gemacht wurden.

Korrespondenz.

Frankfurt a/M. im September.

Die Krachdornen umwuchern noch immer Handel und Industrie. So lange Koch und Hofstaat schlafen, wird man es auch der Kunst nicht verargen, wenn sie, wie weiland Dornröschen, ein wenig „dämmert". Tausend und eine Nacht, so viele sind es ja wohl jetzt bald, seit dem Wien die Josephsrolle übernahm und den Traum vom Schlaraffenzeitalter, diesem kostbaren, tragikomischen Gründermärchen, so drastisch deutete. Nach dem lustigen Fastenscherz ist die Aschermittwoch angebrochen. Das ist so der Lauf der Welt. Die Kalendermacher wollen es sogar vorausgewußt, wenn auch nicht gesagt haben. Murren wir nicht! Eine solche Einkehr that unserer Kunst noth und hoffentlich thut sie ihr gut. Die Spreu wird jetzt vom Weizen gesondert werden, und es wird sich manche tüchtige Kraft in der Kunstindustrie Verdienst erwerben können, die in der eigentlichen Kunst zu leicht befunden. Glück auf!

In günstiger Lage sind jetzt die sicher dotirten Museen. Wenn die Frankfurter Kunstfreunde befürchteten, daß das Staedel'sche Kunstinstitut durch seinen Neubau gezwungen wäre, seine Ankäufe einzuschränken, resp. ganz zu sistiren, — wer bauen will, muß zwei Pfennige für einen rechnen — so hat sich diese Befürchtung gottlob nicht erfüllt. Abgesehen von den namhaften Erwerbungen für das Kupferstichkabinet in der Auktion Kalle hat auch die Galerie eine schätzenswerthe Bereicherung erfahren:

1) Landschaft von A. Cuyp aus der Sammlung Schneider, auf Holz, 50/75 Cm. Bez. A. Cuyp. Preis: 8070 Mk. Die warme Luft und das Verschwimmen der Ferne in derselben sind unvergleichlich schön. Was sich im Niederländer Saal an Landschaften befindet, wirkt frostig kalt dagegen. Jenes Verschmelzen von Luft und Terrain im Hintergrunde beruht auf einer scharfen Beobachtung der Natur, in der eine abgeschnittene Begrenzung selbst beim heitersten Himmel nicht vorkommt. Von den neueren Landschaftern hat das keiner besser beobachtet und virtuoser dargestellt als der Meister der Lüfte, Eduard Schleich. Bedauerlich ist bei dem Cuyp'schen Bilde die Geschmacklosigkeit in der Staffirung. Dieser Schäfer mit seinen Schafriesen ist, im Verhältniß zu der Hütte rechts und den beiden Figuren vor derselben, ein würdiger Kollege Polyphem's, nicht gleichend „*ἀνδρί γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ῥίῳ ὑλήεντι ὑψηλῶν ὀρέων.*"

2) Landschaft von Teniers. (Kupfer, 50/66 Cm. Sammlung Tesse. Bez. David Teniers. Pr.: 2139 Mk.) Eine Jugendarbeit, die Kuh links im Vordergrund ist noch im Archenoahstil gehalten. Voll Humor sind die kleinen Schweine als „Pottlicker".

3) Winterlandschaft von Jakob Ruisdael. (Leinwand, 38/33 Cm. Sammlung Lippmann. Pr.: 1839 Mk.) Ein geräucherter Schnee. Die Galerie besaß schon eine ähnliche, nicht so stark nachgedunkelte, Arbeit des Meisters.

4) Frauenporträt (Heilige?) von B. v. Orley. (Kupfer, 40/27 Cm. Pr.: 1680 Mk.) Das Bild ist dem Orley in der Auktion Ruhl sehr ähnlich. Der warme bräunliche Fleischton, die liebevolle Durchbildung auch des Beiwerks, das trauliche Zimmer, machen es zu einem hochinteressanten. Dabei ist es vortrefflich erhalten. Auffallend ist die Verwendung von Kupfer als Maltafel in dieser Zeit.

5) Weibliches Brustbild, Holz, 15/20 Cm. Sammlung Marcille. Preis: 3753 Mk.), früher dem Clouet zugeschrieben. Es ist neben den Holbein aus der Sammlung Brentano gehängt, womit hoffentlich keine Andeutung bezweckt ist. Ein Franzose dürfte doch wohl am geeignetsten Gevatter stehen. Leider hat das Bild stark gelitten. Der Hals hat seine Lasuren fast ganz eingebüßt, auf der Stirn und der rechten Wange machen sich Restaurationspflästerchen unangenehm bemerklich. Trotzdem wirkt der Fleischton, der sich vom grünen Hintergrunde leuchtend abhebt, noch immer bestechlich.

6) Brustbild des „Martinus de Voirlien" von Ph. Veit. 16/39 Cm. Leinwand. Preis: 1711 Mk.) Es dürfte wohl zu dem Besten gehören, was die neudeutsche Schule in der Porträtmalerei aufzuweisen hat. Das unmittelbare Leben im Kopfe wirkt fast erschreckend,

und wenn das Bild auch in einem Saale voll alter Italiener nicht befremdlich auffallen würde, so ist es doch eine selbständige, durchaus eigenartige Arbeit. In Italien entstanden, ist es auch insofern biographisch interessant, als der Beichtvater Noirlieu den Künstler zum Katholicismus veranlaßt haben soll.

7) Von Handzeichnungen wurde eine aquarellirte Zeichnung von Ostade angekauft. Sie ist reich an Figuren, aber trocken in der Behandlung, namentlich den geistvollen Blättern gegenüber, welche das hiesige Kabinet besitzt.

Auch bei diesen neuesten Ankäufen sind leider wieder die „Metzgerbeilagen" nicht vermieden. Diese Mittelwaare alter Kunst ist gottlob durch eine erkleckliche Anzahl moderner Meister überflüssig gemacht worden. Solche Bilder aber, welche den Meister nicht prägnant vertreten, mögen einer großen, reich dotirten Galerie als Vervollständigung des Bildungsganges eines Künstlers willkommen sein. Für eine junge Galerie, die mit ihren Mitteln haushälterisch umzugehen allen Grund hat, ist das Aufsparen größerer Summen, bis sie vorzügliche, alte Bilder findet, allein richtig. Das Theuerste ist das Billigste. Es würde erfreulich sein, wenn sich gegen das kühle Ignoriren der modernen Kunst bald eine Gegenströmung Bahn bräche. Als erste Regung derselben ist der Ankauf des Veit'schen Bildes freudig zu begrüßen mit einem vivat sequens!

In der wechselnden Ausstellung der Galerie war wohl die Schlacht bei Sedan von Franz Adam die bedeutendste Erscheinung. Der Verein für historische Kunst ist der beneidenswerthe Besitzer dieser von Geist übersprudelnden Skizze. In der photographischen Reproduktion, welche Schatten und Licht hart wiedergiebt, ist die Gruppirung klarer als im Original, welches nach dieser Seite hin manches zu wünschen läßt. Auch Peter Becker machte in dieser Ausstellung seine vorjährigen „Sommerfrischlinge" dem weiteren Kreise der Kunstfreunde zugänglich. Außerdem sind in der Kunsthandlung F. A. C. Prestel zwei größere Aquarelle von ihm, Dietkirchen und Limburg an der Lahn, ausgestellt. Im duftigen Silberton gehalten, können sie sich mit den besten früheren Arbeiten messen, wenn sie dieselben nicht übertreffen. Es wäre zu wünschen, daß die Arbeiten Becker's in den jetzt grassirenden Ausstellungen einem größeren Kreise einmal vorgeführt würden. Diese deutsche Gründlichkeit, die sinnige, auch das Detail achtende Pietät vor der Natur wird ja leider immer seltener. Die romantische Schule, zu der wir Peter Becker rechnen, trotzdem daß er in Jacob Becker's Atelier zuerst den Pinsel in die Hand nahm, ist für die deutsche Kunst viel zu früh in den Hintergrund getreten. Wenn sie auch nicht zu malen verstand, so hatte sie doch viel gelernt und zwar gründlich gelernt. In der Schule eines Cornelius konnte selbst der Letzte korrekt zeichnen, wenn er auch sein Lebelang wie der Erste mit den Oelfarben auf gespanntem Fuße lebte. Anstatt auf dieser soliden Grundlage der neudeutschen Schule weiterzubauen, führte man wahre Farbenorgien auf und verfiel in die andere Einseitigkeit, man malte, ohne zeichnen zu können. Täuschen wir uns nicht, so ist eine Ernüchterung vom Farbenrausch eingetreten. So eine recht harte, aber verzweifelt gut verstandene Kontour dürfte in diesem Zustande am Platze sein. Ein wenig spiritus Cornelianus könnte gleichfalls nicht schaden, und den Farben thäte es weiter auch keinen Eintrag.

Mit besonderer Freude haben wir die neueren Radirungen Münchener Künstler begrüßt. Seitdem Unger, bei den Niederländern des 17. Jahrhunderts in die Schule gehend, die malerische Radirung wieder zu Ansehen gebracht hat, — und wir kennen alte Herren, die dem Stichel Valet sagten und an Unger's Hand Unger'sche Weisen lernten, daß man schier seine Freude daran hat — war es eigentlich zu verwundern, daß die malerische Münchener Schule sich nicht im Radiren versuchte. Die Geschäftshast mag die Schuld daran tragen, und wir hoffen also, daß die jetzige Geschäftsstille noch manches Blatt zeitigen wird. Von den „Münchener Künstlerporträts nach der Natur auf die Platte radirt von L. Raab" sind bis jetzt 8 Blätter erschienen. Für die folgenden wäre eine größere Selbständigkeit zu wünschen. Namentlich gilt dies von den Handkoketterien, non imitanda sed evitanda, und nur bei einem hübschen Mädchen mit hübschen Händen verzeihlich. Wie urgesund nimmt sich dagegen eine Hals'sche Hand aus! Vortrefflich ist ein Seestück von Xylander, wenn auch die Segel und das Schiff links im Hintergrunde noch etwas schwerfällig gerathen sind. Mit Decken oder Nacharbeiten mit der Schneidnadel lassen sich solche Schwierigkeiten, die nun einmal die Aetzkunst darbietet, leicht überwinden. Das eigentliche Aetzen, die mechanische Arbeit, ist keine Hexerei, wie manche Künstler wohl meinen und braucht niemand kopfscheu zu machen. Mit gutem Beispiele ist Ludwig Hartmann vorangegangen. Es liegen uns drei Blätter vor, zwei Interieurs, Ställe mit Pferden, und ein Halt vor dem Wirthshause. Das letztere Blatt ist in Zeichnung und Behandlung der Technik gleich meisterhaft. Wir wüßten ihm keine moderne Malerradirung an die Seite zu stellen. Die leichte erste Anätzung — wir besitzen nur einen Abdruck vor der Schrift — wie eine Untertuschung wirkend, die Stadt in nebliger Ferne, die kräftig in den Vordergrund gedrängten Pferde vor dem Holzwagen, unter dem Schatten eines Baumes vor der Schenke Karten spielende Fuhrleute, es niederländert uns an, und doch sind, Gott sei Dank, Stadt, Land und Luft, Mensch und Vieh eigenartige Münchener Kunst, nicht rembrandisirt noch ostadisirt,

sondern alte Bekannte von den Oelbildern Ludwig Hartmann's her.

Im Kunstverein macht sich das Mittelgut in immer erschrecklicherer Weise breit, die Ladenhüter der Kunsthändler, unfertig leichtfertige, vom Gründerthum groß ge- und verzogene Arbeiten berühmter Namen, die jetzt wie die Gründerpapiere selbst als Krachbilder auf den Markt geschleudert werden, mit Prätensionen auftretend. Wer sich hier von den Leistungen der zeitgenössischen Kunst eine Meinung bilden will, dem müssen die Haare zu Berge stehen. Gottlob sind es aber nur Parodien auf dieselbe.

Otto Busch.

Kunstblätter.

△ **Radirungen von C. Geyer und von Raab.** Die von Wien ausgegangenen Bemühungen für Pflege der Radirkunst haben in München die schönsten Erfolge aufzuweisen. Im Verlage der Montmorillon'schen Kunsthandlung (Jos. Maillinger) daselbst sind kürzlich außer den bereits in weitesten Kreisen bekannten, meisterhaft mit freier geistreicher Nadel ausgeführten Bildnissen hervorragender Münchener Künstler (Piloty, Franz Adam, Lenbach, Fried. Voltz, Zumbusch, Defregger, Wagmüller rc.) von Prof. Raab, die sich in gleicher Weise durch ungemein charakteristische Auffassung wie durch wahrhaft geniale Behandlung auszeichnen, zwei nicht minder werthvolle Radirungen des trefflichen C. Geyer nach zwei Gemälden von C. Spitzweg in der Galerie Schack: „Platonische Liebe" und „Romantische Liebe" erschienen. Auf dem ersten Bilde sehen wir zwischen den Giebeln und Mansarden einer alterthümlichen Stadt einen alten Junggesellen sehnsüchtig nach seinem Gegenüber, eine hübsche junge Näherin, hinüberschmachten, natürlich ohne Erfolg. Auf dem zweiten nimmt in stiller dämmernder Morgenfrühe ein junger Mann rasch erstohlenen Abschied von dem aus ihrem Wohnhaus geschlüpften Liebchen, während in der engen Gasse unten der „Schwager" schon den Bock des Eilwagens besteigt und der Hausknecht ungeduldig den Kutschenschlag in der Hand hält. Ein paar echt deutsche Bilder voll Humor und Gemüth und in eine wunderbare Stimmung getaucht, die uns anheimelt wie fern aus alter romantischer Zeit herübertönende Waldhornklänge.

Nekrologe.

△ **J. B. Berdellé †.** Am 22. Juli endete in München durch Selbstmord der bekannte Historienmaler Joh. Bapt. Berdellé. Derselbe war zu Mainz im Jahre 1814 geboren und begann seine Studien an der Düsseldorfer Akademie unter der Leitung Schadow's. Es mag etwa 36 Jahre her sein, daß er von Düsseldorf nach München übersiedelte. Dort hatte er vorwiegend Bildnisse gemalt, in München wendete er sich entschieden dem historischen Fache zu, namentlich von Bonav. Genelli mächtig beeinflußt. Bald darauf kam auch Karl Rahl nach München und gewann eine außerordentliche Anziehungskraft auf Berdellé, der selber koloristisch reich begabt in dem nur um zwei Jahre älteren Freunde und Kunstgenossen einen energischen Führer nach dem Kunstideale fand. Damals fand Berdellé seiner tiefgesättigten Farbe wegen vielfache Anfechtung und selbst Anfeindung, denn damals war in München noch die Kartonmalerei die allein seligmachende Kunst, und wer auch der Farbe eine Berechtigung zusprach, durfte darauf gefaßt sein, in die Acht und Aberacht gethan zu werden. Das blieb natürlich auch Berdellé nicht erspart, der sich die großen Venetianer des sechzehnten Jahrhunderts zum Vorbild genommen. Man möchte glauben, mit der Herrschaft des Realismus hätte sich Berdellé's Stellung in München zum Besseren wenden müssen. Gleichwohl geschah das nicht, denn wenn die neue Richtung auch der Farbe ihr Recht gab, so verzieh sie es Berdellé doch nie, daß er Idealist war. Man ignorirte den Künstler, als wäre er der unbedeutendsten Einer, selbst dann noch, als er seine prächtigen Fresken im Polytechnikum zu München geschaffen. Er stand eben außerhalb der den Ton angebenden Koterie. Ebendieselbe brachte es über sich, Arbeiten des Künstlers von der Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung im Glaspalast und von der Lokalausstellung zurückzuweisen. Gleichzeitig ward ein ihm bereits fest zugesicherter größerer Auftrag zu Gunsten eines Dritten zurückgezogen. Das war für sein Ehrgefühl zu viel: ein paar Tage später suchte der wackere Künstler, dessen sämmtliche Leistungen sich durch Adel und Anmuth, plastische Ruhe und feinen Geschmack hervorthun und an Schönheit der Farbe von wenig Anderen erreicht werden, seinen Tod in der Isar. Berdellé's Selbstmord machte um so mehr Aufsehen, als er in günstigen Verhältnissen lebte und die Motive seiner That als öffentliches Geheimniß bezeichnet werden durften.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

△ **Im bayerischen Nationalmuseum** ist man Dank der Ausdauer des Direktors Herrn v. Hefner-Alteneck endlich so weit gekommen, im Erdgeschosse des Gebäudes einige Gemächer für die Bibliothek, Vorbilder- und Ornamentensammlung herzurichten. Herr Konservator Meßmer hat die nicht unbedeutende, an schönen älteren und neueren kunstindustriellen Werken gut ausgestattete Fachbibliothek in entsprechender Weise geordnet, und dieselbe steht nunmehr der öffentlichen Benutzung offen. Mit der Zeit soll auch ein eigener Saal für Wander- und Leihausstellungen, so wie für öffentliche und unentgeltliche Vorträge ebenfalls ein eigener Saal eingerichtet werden.

Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmäler in Preußen. Seit einigen Jahren verfolgt die preußische Staatsregierung das Ziel, in allen Provinzen der Monarchie die Herstellung eines Inventariums der gesammten Bau- und Kunstdenkmäler herbeizuführen, und hat zur Ausführung dieses Gedankens bereits sehr wirksame Schritte gethan, in einigen Provinzen denselben sogar schon ganz oder zum Theil verwirklicht. So liegt für Hannover als erfreuliches Resultat der dahin gerichteten Bemühungen das inhaltreiche Werk: „Kunstdenkmale und Alterthümer in Hannover von Mithoff" vor, so für den Regierungsbezirk Kassel die mustergiltige Arbeit: „Baudenkmäler im Regierungsbezirk Kassel, beschrieben und in topographisch-alphabetischer Reihenfolge zusammengestellt von H. v. Dehn-Rothfelser und Dr. Wilh. Lotz." Mit einer gleichen Arbeit ist für Elsaß-Lothringen betraut und derselben zum Theil schon gerecht geworden der als Kunsthistoriker wohl berufene Professor Krauß in Straßburg; für die Provinz Schlesien liegt sie, wie man vernimmt, in den Händen der ausgezeichneten Architekten Baurath Lüdecke und Professor Dr. A. Schultz, von denen auch die vorbereitenden Schritte in sachverständigster und erfolgversprechendster Weise gethan sind. Seit dem Herbst 1875 ist nun durch den Kultusminister Dr. Falk ein gleiches Unternehmen auch für die Provinz Pommern angeregt, und hat hier bei den Kennern und Freunden der Kunst warme Theilnahme gefunden, entschiedene Förderung aber vor Allem bei der „Gesellschaft für pommersche Geschichte und Alterthumskunde", der schon so viele werthvolle Arbeiten zur Provinzial-Historie, nicht weniger die sorgfältigste Sammlung von pommerschen Alterthümern seit langen Jahren zu danken ist. Das große Werk ist bereits über die ersten vorbereitenden Schritte hinaus; mit seiner vollen Ausführung sind für den Regierungsbezirk Stralsund der Stadtbaurath von Haselberg in Stralsund, für den Regierungsbezirk Stettin und Cöslin der königl. Gymnasial-Oberlehrer Dr. Ziemssen in Neu-Stettin betraut und in voller Arbeit. Die Herausgabe des Inventariums der im erstgenannten Regierungsbezirk noch vorhandenen Kunst- und Baudenkmäler dürfte schon im Laufe des nächsten Jahres zu erwarten sein. Die der Beschreibung beizugebenden Abbildungen der namhaftesten Kunstdenkmäler werden den Werth und die praktische Brauchbarkeit des Buches erfreulich steigern. — Daß der Herstellung solcher Werke übrigens nicht nur eine sorgfältige Konservirung der in den einzelnen Provinzen hier und da ziemlich unbeachtet liegenden Baudenkmäler, sondern auch eine allgemeine Hebung des Interesses für dieselben, eine Steigerung patriotischer Empfindung überhaupt zu danken sein wird, bedarf keines Beweises; ebensowenig, daß die Kunstwissenschaft der königlichen Staatsregierung für

die Anstrengung und Förderung derartiger Inventarisation des gesammten Bestandes an Bau- und Kunstdenkmälern im Reich auf's Lebhafteste verpflichtet sein muß.

(Berl. Tagebl.)

Personalnachrichten.

△ **Die Münchener Kunstakademie** hat den Maler und technischen Direktor des k. Hof- und Nationaltheaters in München, Franz Seitz, den Genremaler Anton Seitz und den herzogl. Gothaischen Hofrath Franz Hanfstaengl, sämmtlich in München, dann den Buch- und Kunstverleger Alexander Duncker in Berlin zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt und der König diese Ernennungen bestätigt.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Olympia-Ausstellung im Museum in Berlin. Nachdem der Kaiser auf der Reise nach Gastein den Wunsch ausgesprochen hatte, gleich nach seiner Rückkehr in Berlin die Abgüsse der in Olympia gefundenen Bildwerke zu sehen, ist mit größter Energie die Abformung in der Gießerei des königlichen Museums betrieben worden, und es ist gelungen, mit allen fertig zu werden. Die Abgüsse sind jetzt in der Rotunde des alten Museums aufgestellt. Die Nike des Paionios ist in der Mitte des Kuppelsaales aufgestellt auf ihrem dreieckigen Postamente, das nach den in Olympia genommenen Maßen in Gyps hergestellt ist. Vier Meter hoch ragt es empor und trägt an der Vorderseite die Inschrift des Meisters. Um das vorzügliche Werk, in welchem der Marmorbildner mit dem kühnsten Erzbildner gewetteifert hat, genau betrachten zu können, ist ein zweites Exemplar niedriger aufgestellt. Im Kreise umher stehen alle anderen Bildwerke. Das besterhaltene Stück, die Atlasmetope, zeigt in hoher Vollendung den Stil peloponnesischer Reliefkomposition vor der Zeit des Phidias. Es ist die Blüthe der Kunst vor ihrer vollen Entfaltung. Eben so sehen wir in der ernsten Gestalt der Vesta, wie wir sie vorläufig nennen, dieselbe alte peloponnesische Schule in hoher Feierlichkeit und Würde. Neben ihr steht ein männlicher Torso von großer Schönheit, auch einem Weihegeschenke angehörig. Endlich eine Togafigur römischer Zeit, eine der vielen in Olympia aufgestellten Ehrenstandbilder. Alles Andere gehört unmittelbar dem Tempel des Zeus an, und hier ist es gelungen, durch ein begeistertes Zusammenwirken von Technitern, Künstlern und Gelehrten eine Reihe von Fragmenten, die zusammengehörten, noch in der Rotunde des Museums glücklich zu vereinigen. Jetzt sind die beiden Flußgötter in den Ecken der Giebelfelder zweifellos erkannt, und namentlich der Alpheios in fast voller Gestalt, behaglich hingestreckt, wieder hergestellt. Hier ist die vorbildliche Analogie des Flußgottes im Parthenongiebel ganz unverkennbar. Dadurch ist aber auch die Benennung des bisher so genannten Flußgottes mehr als zweifelhaft geworden. Es fragt sich selbst, ob die sitzende bärtige Figur, welche durch den wunderbar erhaltenen Kopf ausgezeichnet ist, wirklich zum Giebelfeld gehöre. Aus jeder glücklich gefundenen Lösung ergeben sich wieder neue Probleme, und die Forschung, an welcher Bildhauer und Gelehrte gleichmäßig betheiligt sind, wird noch lange zu thun haben. Ueberwältigend aber ist der Gesammteindruck dieser Skulpturengruppe, die schon ein kleines Museum bildet, die Ernte einer Arbeitsperiode, die in etwa vier Monaten gemacht worden ist und nun zum ersten Mal zur Anschauung kommt. Die Giebelstatuen sind natürlich auf den hohen Standpunkt berechnet, sie sind nicht so sorgfältig ausgearbeitet wie die entsprechenden Werke am Parthenon, aber sie sind alle geistvoll erfunden, lebendig mannigfaltig und von großer Wirkung. Eine solche Gesammtanschauung von bezeugten Werken eines Meisters hellenischer Kunst ist uns noch niemals vergönnt gewesen. Bis dahin war Paionios ein leerer Name für uns. Jetzt haben wir zu einem großen Theile seine Giebelgruppe, welche ihm zur Zeit des Phidias einen Konkurrenzpreis verschaffte, und zugleich das Meisterwerk der Victoria, dessen Ausführung ihm auf Grund seiner glücklichen Konkurrenz übertragen wurde. Die Siegesgöttin war auch für ihn das Denkmal eines persönlichen Sieges. Unter den Giebelfiguren unterscheiden wir außer den Flußgöttern die heroische Gestalt des Pelops, der voll Vertrauen auf sein Siegesglück die Hand in die Seite stemmt, und die untergeordneteren Figuren der mit den Rossen beschäftigten Männer, den knieenden Wagenlenker und den niederkauernden Jüngling, beide mit größter Wahrheit und Lebendigkeit dargestellt. Auf besonderen Tischen stehen einerseits die Löwenköpfe, welche als Wasserspeier an der Traufrinne dienten und von der Großartigkeit des Bauwerks Zeugniß ablegen, merkwürdig auch durch die Verschiedenheit der Künstlerhände, die man daran erkennt. Auf der andern Seite steht ein Tisch, welcher die wichtigsten der gefundenen Inschriften und kleineren Fragmente im Abgusse zeigt. Ein großer Situationsplan ist aufgestellt und veranschaulicht die Tempelruine, den Stand der Ausgrabungen und die Fundstätte jedes einzelnen der ausgestellten Bildwerke. Photographieen geben ein Bild der Landschaft von Olympia, welche jetzt für jeden Deutschen eine neue Bedeutung erhalten hat. Wir glauben, daß neben allen den glänzenden Schaustellungen und Festen, welche die Welt bewegen, die bescheidene Ausstellung von Gipsabgüssen im alten Museum zu Berlin auch ein Recht hat sich geltend zu machen und das Interesse der Kunstfreunde zu fesseln.

(Köln. Ztg.)

Vermischte Nachrichten.

△ **Echter's Kompositionen zu Richard Wagner's Nibelungen.** Der nördliche Pavillon der k. Residenz in München, die Privatgemächer des Königs enthaltend, ist mit dem Königsbau im zweiten Stockwerke durch einen langen Gang, den sog. Theatinergang, verbunden. Diesen schmückten früher nur ornamentale Malereien im pompejanischen Geschmacke, in denen dreißig größere Felder leer belassen worden waren. Vor zehn Jahren erhielt der k. Professor Echter vom Könige den Auftrag, diese Felder mit Scenen aus Rich. Wagner's Nibelungen-Ring auszufüllen. Bisher war der Zutritt zu diesen Gemälden dem Publikum nicht gestattet, und erst vor wenigen Monaten erhielt der k. Hofphotograph Jos. Albert die Erlaubniß, dieselben aufzunehmen und durch den von ihm erfundenen Lichtdruck zu vervielfältigen. In einer der Dichtung entsprechenden Weise sehen wir nun, glücklich gewählt, die Hauptmomente der Wagner'schen Tetralogie von dem neckenden Spiel der Rheintöchter mit Alberich und dessen Raub des Rheingoldes an bis zur Katastrophe, wo Hagen mit dem Ausrufe: „Her den Ring!" diesen vom Finger des todten Siegfried zu reißen sucht, der sich aber in diesem Augenblicke drohend emporhebt.

△ **Die Rottmann'schen Fresken** in den Hofgartenarkaden zu München sind in Folge einer Mahnung Seitens der Lokalpresse nunmehr nicht mehr wie früher nur von 10 Uhr Morgens bis 4 Uhr Nachmittags offen, sondern von früh 8 bis Abends 6 Uhr. Dafür darf sowohl die Presse als die k. Hofbauintendanz der Dankbarkeit des Publikums sicher sein.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Asensio, J. M., Francisco Pacheco, sus obras artisticas y literarias, especialmente el „Libro de descripcion de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones ò que dejo inedito." Apuntos que podran servir de introduccion a aquel libro si alguna vez llega a publicarse. (291 S.) 8⁰. Madrid, Murillo. 2 M. 40 Pf.

Bertolotti, A., Bartolomeo Baronico di Casalmonferrato, architetto in Roma nel secolo XVI. Notizie e documenti (96 S.) 16⁰. Casale, tipogr. sociale.

Becq de Fouquières, L., Isidore Alexandre Auguste Pils, sa vie et ses oeuvres. (63 S.) gr. 8⁰. Paris, Charpentier. 80 Pf.

Blackburn, Henry, Academy notes. 1876. With 107 illustrations of the principal pictures at Burlington House. (62 S.) 8⁰. London, Chatto & Windus. 80 Pf.

Catalogue, a, of the greek coins in the british museum. Sicily. gr. 8⁰. London, Asher & Co. gebd. 21 M.

Claretie, Jul., L'art et les artistes français contemporains. (IX & 455 S.) 18⁰. Paris. 3 M. 50 Pf.

Crosnier, Msgr, Iconographie chrétienne, ou étude des sculptures, peintures etc. qu'on rencontre sur

les monuments religieux du moyen âge. Ornée de nombreuses vignettes. (XII. u. 420 S.) 8⁰. Tours, Mame.

Fromentin, Eug., Les maitres d'autrefois. Belgique, Hollande. (452 S.) 8⁰. Paris, Plon. 6 M.

Jouin, H., La sculpture au salon de 1875. (67 S.) 8⁰. Paris, Plon. 1 M. 60 Pf.

Kunsthistorische Ausstellung, die, zu Köln 1876. (XVI u. 212 S.) 8⁰. Köln, Rud. Mosse.

Maillinger, Jos., Bilder-Chronik der königlichen Haupt- und Residenzstadt München. Verzeichniss einer Sammlung von Erzeugnissen der graphischen Künste zur Orts-, Kultur- und Kunst-Geschichte der bayerischen Capitale vom 15. bis in das 19. Jahrhundert. (3 Bde.) 1. und 2. Band. (VIII. 253 und VIII. 266 S.) 8⁰. München, Montmorillon. 15 M.

Meaume, E., George Lalleman et Jean Le Clerc, peintres et graveurs lorrains. (63 S.) 8⁰. Nancy, Wiener.

Reichensperger, Dr. A., Ueber deutsche Kunst mit besonderer Beziehung auf Dürer und die Renaissance. Nebst einem Briefe von Wilibald Pirkheimer an Johann Tscherte als Anhang. Eine Replik und eine Triplik gerichtet an Prof. Dr. Hermann Grimm in Berlin. (27 S.) 8⁰. Köln, Bachem. 60 Pf.

Sallet, Dr. Alfred v., Luther als Junker Georg. Holzschnitt von Lukas Cranach. (Separatabdruck aus dem 52. Bande des „Neuen Lausitzischen Magazins.") Görlitz.

Urlichs, Dr. Ludwig, Die Malerei in Rom vor Caesar's Dictatur. Achtes Programm zur Stiftungsfeier des v. Wagner'schen Kunstinstituts. (24 S.) 4⁰. Würzburg, Stahel. 1 M.

— — Der Vasenmaler Brygos und die Ruland'sche Münzsammlung. Siebentes Programm des v. Wagner'schen Kunstinstituts. (10 S. mit 1 lithogr. Tafel.) Fol. Würzburg, Stahel. 2 M. 80 Pf.

Visconti, P. E., Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche. (224 S.) 16⁰. Rom, Tipografia editr. romana.

Wilson Ch., Heath, Life and works of Michelangelo Buonarroti. The life partly compiled from that by the Comm. Aur. Gotti. (XLIV u. 372 S.) 8⁰. Illustrirt. London, Murray.

Bilderwerke.

Hase, C. W., Sammlung v. Zeichnungen ausgeführter Kirchen, Schulgebäude und Privatbauten in Haustein und Backstein. 60 Taf. in fol. Hannover, Schmorl & v. Seefeld. 40 M.

Liénard P. & A. Doussamy, Unveröffentlichte Motive für industrielle Kunst und Luxusgegenstände. Sammelmappe, ausgewählt und geordnet. 1. Abtheilg. 50 lithogr. Tafeln in fol. Lüttich, Claesen. 40 M.

Suisse, Charles, Architecture militaire bourguignonne. Restauration du château de Dijon. (83 S. m. 12 Tafeln.) gr. 4⁰. Paris, Morel. 24 M.

Kupferstiche.

Unger, W., Musée national d'Amsterdam. Trente-deux planches gravées à l'eau-forte. 1. Lief. 2 Blatt. Fol. Amsterdam. 30 M.

Zeitschriften.

Gazette des beaux-arts. Lief. 231.
Union centrale des beaux arts appliqués à l'industrie. — Exposition de l'histoire de la tapisserie, von A. Darcel. Mit Abbild. — A propos d'un passage de Plutarque, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Les artistes contemporains: Gérôme: Etude biographique, von Ch. Timbal. (Mit Abbild.) — Une nouvelle biographie d'Albert Durer, von E. Müntz. (Mit Abbild.) —

The Academy. No. 226.
Michelangelo, von S. Colvin. — Adolf Tidemand, von F. W. Gosse.

Journal des beaux-arts. No. 16.
Le salon d'Anvers. —

Mittheilungen des k. k. oesterr. Museums No. 132.
Die Kosch'schen Emailfarben und Glasuren. — Gottfried Kinkel über Dello und die Malerei auf Möbeln in Italien.

Kunst und Gewerbe. No. 36.
Ueber das angebliche Bilderverbot des Islam, von Prof. Dr. Karabacek. — Zur Kenntniss der Spitzen.

L'Art. No. 89.
Les parias du Salon, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Joseph Vernet, von A. Genevay. (Mit Abbild.) — Nécessité de la création du musée des arts décoratifs; documents à l'appui, von P. Leroi. — Exposition rétrospective de Reims, von G. Lafenestre. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 3—8.
Kunstgewerbliche Zeitfragen, von R. v. Eitelberger. — Die Symbolik im Kunstgewerbe. — Die wohnliche Einrichtung des antiken Hauses, von Al. Hauser. — Valentin Teirich (Mit Portrait), von E. Ranzoni. — Die deutsche Ausstellung in München, von Bucher. — Pokal aus Bergkrystall, deutsche Arbeit, Ende des 16. Jahrh.; Schale aus ciselirtem Eisen, span. Arbeit aus dem 17. Jahrh.; Spitze, 17. Jahrh.; Tauftuch, 17. Jahrh.; Cisternenmündung in Venedig, 16. Jahrh.; Antikes Diadem.; Wandschirm, span. Arbeit des 17. Jahrh.; Ungarischer Schmuck, 16. Jahrh.; Vase, Radirung von Virgil Solis. — Moderne Entwürfe: Armleuchter; Glasgefässe; Camin; Paté (Rundmöbel); Gobelin-Fries; Tische; Gascandelaber; Albumdecke; Lampenlaster; Entwurf zu einem Trumeau-Spiegel im Stile Louis' XV; Bücherschrank; Glasteller; Schreibtischgarnitur; Flasche und Kelchglas; Cassette; Schreibtischgarnitur; Eckschrank; Châtelaine und Broche; Entwurf einer Wanddecoration; Teller; Credenz; Standuhr; Armleuchter.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke in Berlin. Am 4. und 5. October Versteigerung mehrerer, zum Theil hinterlassener Sammlungen, worunter die Sammlung des Herrn Felsing, bestehend in modernen und alten Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten in clair-obscur. Darunter ein reiches Werk von Rembrandt etc. 973 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

29. September

Nr. 51.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das National-Museum in Stockholm.

Die Wiener „Neue Freie Presse" brachte vor einigen Monaten ein Feuilleton unter dem Titel: „Ein Gang durch das National-Museum in Stockholm", mit der Signatur A. v. Wch., das in einigen Punkten geeignet ist, dem deutschen Publikum eine durchaus falsche Vorstellung von den Kunstzuständen in Schweden beizubringen. Wir erlauben uns, zu demselben einige Bemerkungen zu machen.

Nachdem Herr A. v. Wch. in anerkennenden Ausdrücken von dem Umfang und dem künstlerischen Werthe der im National-Museum angesammelten Kunstschätze gesprochen hat, kommt er zu einem Punkte, der seine tiefste Mißbilligung erregt. Er bedauert nämlich die Manie, von welcher, seiner Meinung nach, die Direktion des Museums ergriffen sei, die werthvollsten Malereien durch schlechtes Restauriren verderben zu lassen. Da Herr A. v. Wch. keine bestimmten Gemälde als Beispiele anführt, fällt es uns etwas schwer, mit Sicherheit zu errathen, auf welche Thatsachen er seine Behauptungen gründet. Er nennt jedoch einige kostbare Werke von Rembrandt und v. Dyck, die hier verpfuscht worden seien. Aus dieser Andeutung glauben wir zum Theil die Ursache seines Mißfallens erklären zu können.

In unserem National-Museum — wie überhaupt in allen größeren Museen — sind dann und wann Restaurationen von Nöthen, und dies hier um so mehr, da die Gemälde, ehe sie im Jahre 1867 in's jetzige Museum gebracht wurden, in verschiedenen, oft sehr schlechten Räumlichkeiten zerstreut und zum Theil sehr beschädigt waren. Da wir jedoch keinen Restaurator mit fester Anstellung haben, auch keine für diesen Zweck bestimmte Summe im Budget des Museums angesetzt ist, wurden die Restaurationen bisher auf das Nothwendigste beschränkt. Die Restaurationen sind übrigens zum größten Theil von Herrn Bruntal aus Berlin ausgeführt, der uns vom verstorbenen G. F. Waagen als ein trefflicher Restaurator vorzugsweise von Gemälden der niederländischen Schulen, die hier am reichsten vertreten sind, empfohlen wurde.

Seit 1867 werden die Restaurationen von einer königlichen Kommission beschlossen und überwacht. Ehe ein Gemälde dem Restaurator übergeben wird, wird von genannter Kommission ein Besichtigungs-Protokoll abgefaßt, wonach die Resultate seiner Arbeit immer mit Genauigkeit beurtheilt werden können. In letzter Zeit sind jedoch keine bedeutenderen Restaurationen vorgenommen, nur einige Gemälde auf neue Leinwand übertragen und gereinigt worden. Zu dieser Reinigung gehört denn auch das Entfernen des angehäuften Firnisses, was bekanntlich durch eine Art von Abwaschen geschieht, nach welchem man die Malereien je länger, desto besser trocknen lassen muß. Ehe der neue Firniß aufgetragen wird, haben die Bilder natürlich immer ein fleckiges, mattes und todtes Aussehen; und man hängt sie unter solchen Umständen nicht gern in der Galerie auf, wenn man es nämlich vermeiden kann. Dies ist jedoch nicht immer bei uns der Fall gewesen: man hat in der letzteren Zeit wirklich mehrere Gemälde an ihren gewöhnlichen Plätzen in der Galerie trocknen lassen müssen. Unter diesen nennen wir speciell einige Bilder von Rembrandt und v. Dyck, vielleicht dieselben, die Herr A. v. Wch. bemerkt hat und deren Schicksal er bedauert. Dagegen

ist er z. B. mit einem großen Bilde von Giorgione sehr zufrieden, das, wie er sagt, so unberührt aussieht, als wäre es gestern von einer Wand des Wiener Belvedere herabgenommen. Nun verhält es sich damit aber nicht besser, als daß dieses Bild — übrigens kein beglaubigter Giorgione — eben zu jenen unglücklichen gehört, die im unteren Museum auf neue Leinwand transferirt, gereinigt und gefirnißt worden sind.

Die Hindeutungen auf das Belvedere verdienen auch eine Bemerkung. Herr A. v. Wch. gedenkt der Plünderung, wodurch im 30jährigen Kriege die Schweden sich der in Prag aufbewahrten Kunstschätze des Kaisers Rudolf II. bemächtigten. Diese Plünderung ist eine Thatsache, und ebenso gewiß ist es, daß ein großer Theil dieser Schätze sich einmal in Schweden befunden hat. Aber das ist auch gewiß, daß die Königin Christina, welche dieselben besaß, sie zum größten Theil mit sich nach dem Auslande nahm, als sie ihr Reich und ihre Krone verließ. Wahrscheinlich sind jedoch einige schon vorher in den Besitz ihrer ausländischen Günstlinge übergegangen, und was möglicherweise zurückblieb, ging ohne Zweifel bei dem großen Schloßbrande i. J. 1697 verloren — kurz die jetzige Sammlung in Stockholm stammt, laut der gewissenhaften archivalischen Forschungen über unsere Galerie, die von einem früheren Beamten des Museums, Herrn F. Sander, in den letzten Jahren veröffentlicht worden sind*, nachweislich aus ganz anderen fürstlichen Kabineten her, als demjenigen des Kaisers Rudolf auf dem Hradschin; und von keinem Bilde unserer Galerie ist es erwiesen, daß es je in Prag gewesen ist. Am wenigsten ist dieses mit dem oben erwähnten Giorgione der Fall, wie es Herr A. v. Wch. vermuthet. In der That wurde nämlich dieses Bild erst vor einigen Jahrzehnten von unserm Landsmann, dem Bildhauer Byström, nach Schweden gebracht. Von den Malereien, die dagegen seit dem vorigen Jahrhundert dem schwedischen Staate gehören, stammt die durchaus große Mehrzahl aus den Sammlungen her, die damals vom Grafen C. G. Tessin, der Königin Lovisa Ulrika, dem König Gustav III. u. a. zusammengebracht wurden. Möglich, obwohl nicht erwiesen und aus den angeführten Gründen wenig wahrscheinlich, bleibt es immer, daß dieses oder jenes Bild ursprünglich der Prager Sammlung gehört haben kann; aber gewiß ist es nichts desto weniger, daß der „Merkur", von dem Herr A. v. Wch. dieses mit Bestimmtheit behauptet, erst vor acht Jahren aus dem Privatbesitz einer schwedischen Familie in Staatsbesitz übergegangen ist. Aus dem oben Erwähnten ziehen wir, im Gegensatze zu dem geehrten Wiener Touristen, die Schlußfolgerung, daß kein „guter Oesterreicher" Grund habe „melancholisch" zu werden, wenn er die Kunstschätze unseres Museums bewundert.

Herr A. v. Wch. hebt als einen Fehler unseres Galeriekataloges hervor, daß derselbe den Gegenstand unseres größten Rembrandt als einen historischen, eine Scene aus der Geschichte der Hussiten, bezeichnet. Es würde uns zu weit führen, wenn wir die Berechtigung dieser Benennung vertheidigen wollten. Wenn jedoch Herr A. v. Wch. behauptet, daß Rembrandt nie aus „dem Rahmen der biblischen Geschichte" herausgetreten sei, so vergißt er, daß der Maler bisweilen wenigstens Gegenstände aus der römischen Geschichte behandelt hat (Vosmaer, 1868, S. 473, 510). Natürlich hat er Recht, wenn er die Behauptung bestreitet, „daß Rembrandt dieses Bild in Stockholm selbst gemalt hätte". Dazu wollen wir nur bemerken, daß diese Behauptung auch nicht in dem schwedischen, vom Museum herausgegebenen Kataloge zu lesen ist, sondern in einem französischen, von einem Privatmanne besorgten. Herr A. v. Wch. findet es endlich „befremdend, daß die gesammte Literatur über die im Museum aufgehäuften Kunstschätze sich bis auf den heutigen Tag auf einige dürftige Kataloge beschränkt", obgleich er selbst ganz richtig den Grund dafür angiebt: die Jugend des Museums. Wir hätten geglaubt, daß dieser Grund den erwähnten Fehler hinreichend entschuldige. Wir können versichern, daß man auch hier das Bedürfniß besserer und ausführlicherer Kataloge lebhaft fühlt; wir fügen hinzu, daß man darauf bedacht ist, dem Mangel baldmöglichst abzuhelfen. Uebrigens ist die Behauptung des Herrn A. v. Wch. insofern auch nicht ganz richtig, als das umfassende, oben bereits erwähnte Werk von N. F. Sander doch auch zu dieser Literatur gehört; der letzte (4.) Theil dieses Werkes wird in der nächsten Zeit erscheinen. Daß die Katalogisirung hier nicht so geschwind von der Hand geht, darf nicht befremden, wenn man bedenkt, wie langsam solche Arbeiten in anderen Ländern fortschritten, wo die wissenschaftlichen Kräfte und die pekuniären Mittel in weit reicherem Maße vorhanden sind, als bei uns, und wenn man dazu erwägt, daß hier, aus Mangel an Vorarbeiten, Alles von Grund aus neu angefangen werden muß. Was die jetzt vorhandenen Kataloge betrifft, so hat man in ihnen den (wie wir glauben) richtigen Grundsatz beobachtet, die traditionellen Benennungen der Kunstwerke beizubehalten, bis es wissenschaftlich dargethan ist, daß sie unrichtig sind. Ein solcher Beweis fordert jedoch umfassende Untersuchungen. Lebhaft erkennen wir endlich das Wünschenswerthe und Nothwendige der Veranstaltung von Katalogen in fremden Sprachen an; aber es darf nicht auffallen, wenn wir erst für uns selbst fertig sein wollen, ehe wir etwas für die Fremden thun.

Wir Schweden sind oft deswegen getadelt worden,

* Nationalmuseum. Bidrag till Taflegalleriets Historia I—III. Stockholm, 1872—74.

daß wir immer eine große Vorliebe für das Ausländische gezeigt haben; und, wir gestehen es gern: mit gastfreundlichem, von unseren Vorfahren ererbtem Sinn sehen wir mit Vergnügen, daß Fremde uns besuchen. Bisher sind wir jedoch nicht durch ein gar zu gewissenhaftes Studium unserer Art und unserer Verhältnisse von Seiten der fremden Touristen verwöhnt. Nachdem man mit Mühe zu unseren fernen Gegenden vorgedrungen, hat man sich nicht immer die Mühe gegeben, genaue Beobachtungen anzustellen. Bisweilen hat man in naiver Verwunderung das Gute, das man ganz unvermuthet gefunden, übertrieben, bisweilen hat man ziemlich rasch an dem Mangelhaften Anstoß genommen. Lebhaft wünschen wir, daß, wenn mit erleichterten Kommunikationen die Ausländer mehr und häufiger unser Land und unsere Hauptstadt besuchen, auch die übereilten Schlußfolgerungen, von denen Herr A. v. Wd. in seinem, übrigens in der freundlichsten Stimmung abgefaßten, Artikel einige Beispiele giebt, immer seltener werden mögen.

Stockholm. **Georg Göthe,**
Amanuensis des Nationalmuseums.

Nachträgliches über den Thurmhelm am Freiburger Münster.

Kurz nach Abfassung meines kleinen Berichtes über den Thurmhelm des Münsters zu Freiburg war ich abermals dort, in der Hoffnung, die Urkunde ausfindig zu machen, welche die Dombaumeister 1561 abgefaßt hatten, sicherlich die beste Quelle, aus der man über den Zustand des Helmes und den Umfang der Beschädigungen durch den Blitz Auskunft erhalten konnte. Herr Stadtarchivar Jäger hatte die Güte, mir brieflich nachfolgende Mittheilungen zu machen: „Ueber die Beschädigung des Münsterthurmes dahier Ende April 1561 ist eine spezielle Urkunde im Stadtarchiv nicht vorhanden. Dagegen ergiebt sich aus den vorhandenen Rathsbüchern Folgendes:

Das Missivenbuch von 1561 enthält auf Seite 98 ein nach Straßburg, Kolmar, Schlettstadt und Ettlingen gerichtetes Schreiben vom 2. Mai, in welchem Bürgermeister und Rath der hiesigen Stadt das Ansuchen stellen, die genannten Städte möchten ihre Werkmeister zu einer Besprechung auf den Christi Himmelfahrtstag hierhersenden und zwar deswegen:

„„es ist nechstverschienen Montags unser Münsterthurm durch das Wetter so treffenlich und schwerlich verletzt und geschädigt worden, daß die hohe Nothdurfft erfordern will, demselben one allen Verzug wiederumben Hilff und beßerung zu thun, damit noch größerer schadt und gefahr, so sonsten daraus entsten möchte, verhietet und vermiden blibe.““

Einzelheiten der eingetretenen Beschädigungen liegen nicht vor. Darauf erfolgten Antworten der ersuchten Städte mit bereitwilliger Zusage, die Werkmeister auf den genannten Tag zu senden. Im Rathsprotokoll von 1561 Seite 96 Freitag nach der Uffahrt ist angeführt: daß zwei Werkmeister von Straßburg sowohl als jene der andern Städte eingetroffen seien; es werden denselben drei Rathsglieder beigeordnet und soll man die Gäste zum Imbiß auf die Bürgerstube zum Gauch einladen und mit Wein verehren.

In der folgenden Sitzung, Montag nach Exaudi (Fol. 98) wird dann angezeigt:

„„Daß sich ermelte Werkmeister zu Mitteilung ires rädtlichen Bedentens ganz gutwillig erzeigt und bewisen, wie dann sollich ir bedenkhen in schrifft verzeichnet, sie häben sich auch erpotten, wo man Irer weiter bedörfftig, daß sie auch gutwillig sein wollten und auf der Pfleger Unser Frauen Baus begeren zu versten gegeben, daß Mr. Görgen der Bau wol zu vertrauen. Also syn sie mit Verehrung widerumben ab- und heimgefertigt worden.““

Das hier erwähnte schriftliche Bedenken — oder Gutachten — findet sich nicht vor; wahrscheinlich erhielt dasselbe der Werkmeister Georg Kempf, dem die Reparatur des Thurmes anvertraut wurde, in die Hand, um sich danach zu richten und zu achten; oder es wurde in die Hände der Pfleger „unsrer lieben Frauen Bau“, welchen die Aufsicht über die Arbeiten oblag, gelegt, von welchen es dann, wenn es sich erhalten hat, in das Archiv des Münsters hätte gekommen sein müssen.“

Soweit der Wortlaut des mir gütigst zugesendeten Schreibens des Herrn Stadtarchivars. Man ersieht aus diesen geringen urkundlichen Notizen wenigstens soviel, daß nach dem Blitzschlag Gefahr im Verzug, die Beschädigung sehr beträchtlich, schleunige Hilfe nöthig war, wollte man dem zu befürchtenden Einsturz des Helmes begegnen. Meine Bemühungen, das Gutachten der Dombaumeister selbst zu erhalten, blieben vorerst erfolglos. Von gut unterrichteter Seite wurde mir mitgetheilt, daß im Münsterarchiv theilweise nicht allzu große Ordnung herrsche, und dicke Bände und Konvolute von alten Baurechnungen in Staub und Feuchtigkeit am Boden herum lägen.

Ueber die Konstruktion des Thurmhelmes selbst mögen nun einige Mittheilungen am Platze sein, um das Verständniß der Sache zu erleichtern. Wenn man acht gleichlange Stangen mit ihren Spitzen so zusammenstellt, daß sie eine regelmäßige achtseitige Pyramide bilden, so müssen ihre Gewichte sich gegenseitig im Gleichgewicht halten. Die Gewichte üben einen Vertikaldruck auf die Unterlage aus und, in Folge der Neigung der Stangen, einen Seitenschub an ihren Fußpunkten.

Werden diese fest mit einander verbunden, so wird der Seitenschub überwunden. Je steiler die Stangen stehen, desto schwächer wird der Horizontalschub, der mit dem zunehmenden Stumpferwerden der Pyramide wächst. Würde man die Stangen unverbunden an ihren unteren Enden lassen, so würde ihr Ausgleiten verhindert werden können, wenn der Reibungswiderstand ihrer Fußpunkte gegen die Unterlage, auf welcher sie stehen, die Größe des Seitenschubes überträfe. Dieser Reibungswiderstand wächst mit der Rauhigkeit der sich berührenden Flächen, also der Unterlage und der Enden der Stangen, hängt somit sowohl von dem Material der Körper ab, welche wir in Betrachtung ziehen, als von der künstlich hergestellten oder natürlichen Beschaffenheit ihrer Berührungsflächen. Wie leicht einzusehen ist, wächst der Reibungswiderstand ferner mit der Belastung; je länger die Stangen, je schwerer das Material, aus welchem sie bestehen, desto größer der Reibungswiderstand an den Auflagern, desto weniger also ist ein Ausweichen zu befürchten.

Das sind die Konstruktionsprinzipien unseres Thurmhelmes, d. h. die acht Rippen müssen, wenn die Konstruktion eine rationelle ist, auch ohne die Horizontalverbindungen, auch ohne die verspannenden Maaßwerte standfähig sein; und so sehen wir, gleichsam als ein Modell zum Freiburger Thurmhelm, oder als eine Illustration zu dem Gesagten, auf der vorletzten Eisenbahnstation vor Freiburg, in Langendenzlingen, einen Kirchthurm aus spätgothischer Zeit, dessen schlanke Spitze blos aus acht, an ihren Enden verbundenen und oben belasteten Steinrippen besteht. Wäre der Thurmhelm in Freiburg ganz regelmäßig in seiner Anlage, so könnte man die Maaßwerke vollständig herausschneiden, ohne seinen Einsturz befürchten zu müssen. Nun ist offenbar die höchste Gefahr für ihn vorhanden, wenn die Fußpunkte seiner acht Rippen entweder sich in vertikaler Richtung senken oder in horizontaler Richtung ausweichen, ferner, wenn eine Drehung der Konstruktion um ihre Vertikalaxe stattfindet. Damit die Fußpunkte sich nicht senken können, muß der Pfeilerquerschnitt unter ihnen groß genug sein, um den achten Theil des Gesammtgewichts der Pyramide tragen zu können, ohne daß sein Material unter der Last zerdrückt wird. Da die heftigen Sturmwinde den Helm umzuwerfen, also eine Drehung um eine seiner Fußkanten oder Ecken hervorzurufen suchen, so kann, wenn auch dieses Ereigniß, Dank der großen Gesammtlast, nicht eintreten wird, eine theilweise Entlastung derjenigen Pfeiler erfolgen, auf deren Seite der Sturmwind angreift, und gleichzeitig eine Ueberlastung der Entgegengesetzten, d. h. mit anderen Worten, jeder Pfeiler muß für den äußersten Fall so stark sein, daß er sogar die Last der ganzen Pyramide zu tragen im Stande wäre, ohne zerdrückt zu werden.

Gegen das Ausweichen des Helmes an seinen Fußpunkten kann man sich auf verschiedene Weise schützen. Wäre die Unterlage eine festgegründete, so würde es genügen, die acht Rippen in ebenso viele Vertiefungen in derselben einzulassen, um ihr Ausweichen von der Reibung unabhängig zu machen. Oder man könnte durch acht radial gestellte starke Eisenanker die Fußpunkte der Rippen von einem Mittelpunkte aus zusammenhalten, oder endlich dieselben unter sich durch einen festen Ring verbinden.

Beim Freiburger Thurmhelm ist nun in der That, nach Aussage des alten Bauparlir Obermeier, welcher im Anfang der 60er Jahre den ganzen Helm untersuchte und an einzelnen Stellen seine Querverbindungen aufmeißelte, in jeder Maaßwerksschichte ein schwerer, achtseitiger Ring von Eisen eingelegt und mit dem Steinwerk fest verbleit; die gleiche Konstruktion wurde bei der Restauration der Spitze des Straßburger Münsters nachgewiesen, welche man nach der Belagerung 1870 ausführte. Diese Eisenverankerungen mußten bei dem Ereigniß 1561, ebenso wie bei jedem Gewitter, welches seither oder früher den Helm traf, in schädlichster Weise den Bestand desselben stören, da der Blitz in ihnen einen geeigneten Angriffspunkt findet, um die ganze Pyramide in ihrem Kern zu erschüttern.

Man wird bei massiven oder durchbrochenen Steinhelmen den Uebelstand eines solchen Verankerungssystems vermeiden können, wenn man anstatt seiner ausschließlich eine Steinverankerung einführt, d. h. durch starke Steindübel von Granit, durch Zusammenfügen der Schichten auf Feder und Nuth die Konstruktion verstärkt, ohne größere Metallmassen bei ihr zur Verwendung zu bringen.

Gegen eine Verdrehung des Helmes schützen die verspannenden Maaßwerte, welche stets so angeordnet sind, daß sie die steineren Querbänder des Helmes in der Mitte unterstützen. Wären die Maaßwerke nicht aus einzelnen Stücken zusammengefügt, sondern, wie das bei kleineren Thurmhelmen möglich ist, bestände jedes der acht Felder einer ganzen Schichte, eines Stockwerks der Pyramide aus einer zwischen die Rippen eingefügten Steinplatte, so könnte eine Einsenkung der Flächen des Helmes nicht stattfinden. Um eine solche zu vermeiden, hat man in unserem Falle alle Steine der Maaßwerke mit eingebleiten Eisenklammern verbunden. Auch diese wirken bei einem Blitzschlag, der die Pyramide trifft, schädlich und hätten vermieden werden können, hätte man die Stoßfugen der Steine nicht senkrecht auf die Helmflächen gerichtet, sondern radial nach der Achse der Pyramide angeordnet, so daß jeder Steinring zwischen den horizontalen Lagerfugen vollständig verspannt und der Helm in Wirklichkeit wie ein durchbrochener hohler Kegel konstruirt worden wäre. In der That haben die Verklammerungen die Helmseiten keineswegs vor Einsenkungen geschützt.

Dieser, in jeder Weise unvollkommen konstruirte Helm hat nun auch, wie ganz natürlich ist, sich deformirt. Die südliche und nördliche Helmseite sind am Fuß 4,13 M. und 4,12 M. breit, die östliche und westliche 5 M. und 5,05 M.; die Zwischenseiten messen sogar gegen Südwest, Südost, Nordost, Nordwest, 5,11 M., 5,07 M., 5,10 M., 5,11 M., und diesen Breitedifferenzen von 0,72 maximum entsprechen bedeutende Gewichtsdifferenzen der Helmflächen; die Diagonalen des Thurmachteckes sind schon in der Anlage so verschieden, daß ihre größte Differenz 0,13 M. beträgt. Es mußte folglich das Streben der Helmseiten dahin zielen, eine Zusammendrückung und Drehung des Helmes hervorzurufen, welche sofort eintrat, sowie der elektrische Strom die Verankerungen erschütterte, die Fußpunkte zum Weichen brachte und den starren Zusammenhang momentan aufhob. Die Rippen bogen sich aus oder knickten ein, die Flächen sanken ein oder drehten sich windschief, und so kam der Helm in einen labilen Gleichgewichtszustand, in welchem er, unabläſſig zum Zusammensturz hinneigend, noch verharrt.

Die beträchtlichen Reparaturen, von welchen ich in in dem früheren Artikel sprach, sind, wie ich kürzlich aus dem Munde des Bauparlir Obermeier erfuhr, von ihm selbst in den 60er Jahren ausgeführt worden; sie beweisen, daß auch Georg Kempf von Rheineck den Bestand des Thurmes nicht gesichert hat, denn es waren an der Helmspitze und unterhalb der Wimperge durch Verschieben der Steine zollbreite Fugen entstanden, in welchen Frost und Regenwasser nach Belieben ihr Zerstörungswerk fortsetzen konnten.

Seit einem Jahrhundert wird am Münster zu Freiburg restaurirt; bis zum Jahr 1857 etwa wurden die Fialenaufsätze der Chorstrebepfeiler mit Ausnahme von vier unvollendet gebliebenen ausgeführt: scheußliche Mißgeburten der großherzoglich badischen Oberbaudirektionsgothik. Dann wurde am südlichen Querschiff die Patina, die zopfige Sonnenuhr und das spätromanische gemalte Ornament des Radfensters entfernt, später eine Chorkapelle mit platten bunten Ornamenten im Stil italienischer Initialen dekorirt, neuerdings die alten spätgothischen Galeriebrüstungen des Mittelschiffs theilweise durch häßliche, in den Formen und Verhältnissen vollständig mißverstandene Muster ersetzt, endlich unter der Aegide des früheren Stadtpfarrers, des Herrn Domkapitular Marmon, das Mittelschiff in achtenswerther Weise restaurirt und damit zum Glück nichts verdorben. Die prächtigen Glasmalereien haben durch frühere ungeschickte Restaurationen bedeutend gelitten, und jetzt werden sie nach der Reihe gesäubert; wie diese Restauration ausfallen wird, entzieht sich noch der Beurtheilung. Kürzlich hat man ein riesiges Wandgemälde über dem Triumphbogen entdeckt, dessen Wiederherstellung dem Maler Seitz in Rom übertragen worden ist. Herr Architekt Cuypers aus Amsterdam wurde neulich nach Freiburg gerufen, um über die dekorativen Arbeiten am Münster sein Urtheil abzugeben.

Betrachtet man mit Aufmerksamkeit alles das, was unter dem Namen „Restauration" dem edlen Bauwerk zugefügt wurde, so giebt es nur ein Wort des tiefsten Bedauerns darüber, daß so viel guter Wille mit Mißerfolg gekrönt, so viel Geld zum Fenster hinausgeworfen wurde, daß so viele Proben des vollständigen Unvermögens der Restauratoren der Nachwelt erhalten bleiben sollen. Der Münster zu Freiburg ist als ein herrliches Denkmal deutscher Kunst Eigenthum der deutschen Nation und nicht irgend welcher Baubehörde oder eines Domkapitels. Auf daß in Zukunft die jetzigen Verwalter dieses Eigenthums mit mehr Sorgfalt den Schatz zu bewachen verstehen, möchte ich jeden Kunstfreund für unsern Münster zu interessiren suchen, und so hoffe ich, ein ausführlicherer Bericht in diesen Blättern über die Restauration wird zu dem Ende nicht unwillkommen sein.

Rudolf Redtenbacher.

Nekrologe.

Joseph Cesar, der bekannte Bildhauer, der am 29. Juni d. J. in Wien verstarb, war 1814 zu Hernals geboren. Der Junge sollte Geistlicher werden, ward aber, durch seinen Hang zur Kunst bestimmt, im Jahre 1829 bei dem bekannten Graveur und Kunstschlosser Withalm in die Lehre zu treten; 1832 besuchte er die Akademie, modellirte unter Anleitung von Schaller und Käßmann in Thon und Wachs und lernte unter Pichler das Münz und Steinschneiden; hier errang er fünf akademische Preise, dazu 1836 den mit der großen goldenen Medaille und einem Stipendium für Rom verbundenen Kaiserpreis. In Rom, wo er bis zum Jahre 1842 blieb, führte er zwei Denkmünzen aus, auf „die Amnestie des lombardisch-venetianischen Königreichs" und den Mineralogen Mohs. Nach seiner Rückkehr fertigte er die Denkmünzen für die Naturforscher-Versammlung in Graz und eine Jubiläums Medaille für den Prälaten von Gottweih. Mitte der Vierziger-Jahre bereiste er auf Staatskosten die Münzanstalten Deutschlands, Englands und Frankreichs, und wurde im Jahre 1848 zum Mitgliede der Akademie der bildenden Künste ernannt. Im Jahre 1850 fertigte er aus Gold, Silber und Elfenbein den Einband zu den Nibelungen, welchen der Kaiser Franz Joseph aus Anlaß der Weltausstellung der Königin Victoria zum Geschenk übergab; 1852 arbeitete er den schönen O'Donnel Schild in Silber. Im Jahre 1854 modellirte er im Auftrage des Erzherzogs Maximilian die Statue der heiligen Helena für Bronzeguß, welche in Jerusalem aufgestellt wurde In Wien ist Cesar an öffentlichen Plätzen und Bauwerken durch mehrere größere Arbeiten vertreten, so auf der Elisabethbrücke durch die übrigens nicht sehr gelungene Statue des Fischer v. Erlach, vor dem Portale der Handels-Akademie durch die Statuen von Kolumbus und A. Smith, im großen Treppenhause des Opernhauses durch die Porträt-Medaillons von Van der Nüll und Siccardsburg; überdies fertigte er im Verein mit Radnitzky etwa dreißig Medaillons an den Logenbrüstungen, Porträts der bedeutendsten Künstler und Künstlerinnen, welche seit der Zeit der Maria Theresia bis zur Demolirung des Hauses am Kärthnerthor Theater wirkten; auch die Marmor-Karyatiden an dem Portale eines Privathauses in der Operngasse sind Werke seiner Hand. Cesar war ein kräftiger, liebenswürdiger Mensch, eine echte Künstlernatur und besaß eine ungewöhnliche technische Durchbildung.

A. S. **Franz Melnitzky**, der geschätzte Wiener Bildhauer, der am 1. Februar d. J. seiner ausgebreiteten künstlerischen

Thätigkeit plötzlich entrissen wurde, war im Jahre 1823 zu Schwamberg in Böhmen geboren. Sein Vater war Steinmetz, und obwohl derselbe die Absicht hatte, den Sohn für denselben Erwerb zu erziehen, so gab er doch gerne dem Drängen desselben nach, seiner Neigung zur Bildnerei folgen zu dürfen. Zu diesem Behufe verfügte sich der junge Melnitzky im Alter von sechzehn Jahren zu seinem Oheim nach Olmütz, welcher daselbst die Bildhauerei ausübte und dem jungen Manne den ersten Unterricht insoweit ertheilen konnte, daß derselbe nach einem Aufenthalte von sieben Jahren sich bereits eine ganz tüchtige Technik angeeignet hatte. Um eine höhere Ausbildung zu erlangen, begab sich Melnitzky nun nach Wien. Nachdem er zunächst zwei Jahre in dem Atelier des Direktors Klieber gearbeitet hatte, welcher bei seinen zahlreichen Arbeiten den geschickten, fleißigen jungen Mann zu verwenden wußte, und späterhin mit ein paar tüchtiger künstlerischen Leistungen — dem Marmor-Basrelief und der Statue des heil. Johannes für die neue Kirche in der Jägerzeile — in die Oeffentlichkeit getreten war, erschlossen sich ihm die bis dahin trotz mehrfacher Versuche unüberschreitbaren Schranken der Akademie, wo er nunmehr mit seltenem Fleiße und zweimal preisgekront seiner gänzlichen Ausbildung oblag, um nicht lange danach in der eigenen Werkstätte einer der beschäftigtsten Bildhauer Wiens zu werden. — Sein sehnlichster Wunsch, das Land aller Kunst, Italien zu bereisen, blieb leider unerfüllt. Außer einer im Jahre 1851 unternommenen Reise durch Deutschland, wobei sich der Künstler in den bedeutendsten Städten durch Betrachtung ihrer Bildhauer- und sonstigen Monumentalarbeiten in seinen eigenen Anschauungen reifte und festigte, ist er nie viel über die Scholle hinausgekommen. Dafür aber auch arbeitete er mehr als irgend einer seiner Genossen, und wenn den Leistungen Melnitzky's hie und da der Vorwurf gemacht wurde, es mangle denselben jene künstlerische Vertiefung, welche das Kunstwerk über das Niveau der plastischen Dekoration heraushebt, so dürfte sich dieser Mangel wohl hauptsächlich aus dem Wesen der ihm gewordenen Aufträge erklären, bei welchen der wahre, ideale Zweck der Kunst weniger als die rasche und billige Ausführung in's Auge gefaßt wurde. Die Werke Melnitzky's zeichnen sich jedoch entschieden durch eine meist sehr richtig gewählte und zweckentsprechende Erscheinung aus, und die Art, mit welcher sich der Meister in seinen Gebilden dem auszuschmückenden Objekte unterzuordnen verstand, war stets eine wohlerwogene und stilvolle. Die künstlerische Beurtheilung, welche Melnitzky im Allgemeinen erfuhr, war sehr häufig eine getheilte; doch in Einem dürften die Meinungen kaum auseinander gehen, nämlich in der Anerkennung und Würdigung der Korrektheit, welche allen seinen Werken eigen ist und die wieder aus der strengen Gewissenhaftigkeit hervorging, welche des Künstlers Arbeiten auch in ihrer technischen Ausführung über jeden Tadel erheben. Des Meisters Werke sind mit wenigen Ausnahmen in Wien zu finden, sie schmücken Paläste und Häuser, Brücken und Brunnen, Grabmäler und Kirchen. Er arbeitete in jeder Technik der Bildnerei mit gleicher Gewandtheit, und wenn er vor anderen seiner Fachgenossen mit Aufträgen überhäuft war, so mochte dies eben sowohl in der Schmiegsamkeit seines Talents, als auch in einer gewissen Bescheidenheit zu suchen sein, mit der er seine Bedingungen zu stellen oder zu akkordiren verstand. Melnitzky war wirkliches Mitglied der k. k. Akademie der bildenden Künste.

Eugen Fromentin, der treffliche Maler und geistvolle Schriftsteller, ist am 27. August in St. Maurice, in der Nähe von La Rochelle, wo er 1820 geboren wurde, an den Folgen einer Geschwulst plötzlich gestorben.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Restaurationen italienischer Baudenkmäler. Der „Roma Artistica" entnehmen wir nachstehende Notizen über beabsichtigte Restaurationen an Baudenkmalen sammt den hiefür veranschlagten Kosten.

1. für die Restauration des Battisterio in Ravenna 58,000 Lire;
2. für das Grabmal des Königs Theodorich daselbst 13,074 Lire;
3. für den Triumphbogen des Alfons von Aragonien in Neapel vorläufig 100,000 Lire;
4. für den herzoglichen Palast in Urbino 50,000 Lire;
5. für den Dom in Orvieto, dessen Dachung so ruinos, daß die Fresken in höchster Gefahr, 93,159 Lire;
6. für die Basilika von S. Michele Maggiore in Pavia 19,136 Lire;
7. für Restauration der Façade des Domes in Amalfi 96,089 Lire;
8. für Herstellung der alten Form des Daches auf dem Dom in Lucera 95,000 Lire;
9. für die Frauenkirche in Visso 22,000 Lire;
10. für den herzoglichen Palast in Mantua 16,200 Lire;
11. für die Basilika des heil. Franciscus in Assisi 8,269 Lire;
12. für den Dom in Cephalu 9,369 Lire;
13. für den Dogenpalast in Venedig 570,000 Lire und
14. für Sta Maria della Pieve in Arezzo 24,690 Lire.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die fünfzigste Berliner akademische Ausstellung ist am 5. September in dem nach den Plänen des Baumeister Aug. Orth ausgeführten provisorischen Gebäude auf der Museumsinsel eröffnet worden. Das äußerlich ganz unscheinbare Bauwerk umschließt außer einigen quadratischen Sälen mit Oberlicht eine Reihe parallel hinter einander liegender korridorartiger Räume mit hohem Seitenlicht, sodaß in der ganzen Ausstellung eine durchaus gleichmäßige und zweckentsprechende Beleuchtung herrscht. Die Wände sind, soweit es sich um Oelgemälde handelt, in den Seitenlichträumen nur einseitig behangen, abgesehen von den kurzen Schmalseiten, die zum Theil auch als Behangfläche benutzt worden sind. Der Beschauer hat die Lichtöffnung hoch über sich im Rücken und kann in Folge der bequemen Cirkulation des Publikums mit vollem Behagen sämmtliche Bilder betrachten, zumal da für die Höhe der Behangfläche die Rücksicht auf die normale Sehkraft des Auges maßgebend gewesen. Zur Erhöhung der Behaglichkeit dient überdies der Umstand, daß ein Café und eine Restauration in unmittelbarer Verbindung mit den Ausstellungsräumen stehen — der Besucher also seiner leiblichen Bedürfnisse halber den Aufenthalt in denselben nicht abzukürzen braucht. — Der Katalog weist im Ganzen 1079 Nummern nach, von denen 826 auf Gemälde, 106 auf Aquarelle und Zeichnungen, 29 auf die reproduzirenden Künste, der Rest mit 117 auf plastische Gegenstände kommen.

O. A. **Aus Düsseldorf**. Die Geschichte der letzten Jahre bietet unsern Künstlern den reichsten Stoff zu historischen Darstellungen. So hat sich auch Prof. W. Camphausen wiederum an einem Vorgang aus dem Kriege 1870–1871 versucht und ist besser in die Bedeutung desselben eingedrungen, als es ihm bisher bei ähnlichen Gegenständen gelungen war. Der Sturz der Napoleonischen Dynastie, die Demüthigung Frankreichs steht in diesem Bilde vor unsern Augen. Wir sehen den entthronten Herrscher auf der Fahrt zu König Wilhelm begriffen, um ihn im Wagen zwei seiner Generäle und ein jugendlicher Adjutant, neben ihm herreitend Bismark, der Mann der That, der Hauptvollbringer des Geschehenen. Um das Gefährt gruppiren sich französische und deutsche Krieger, welche an den armen Opfern des Kampfes, die sterbend am Wege liegen, vorübersausen. Die Landschaft ist düster und nebelig, so trostlos und reizlos, wie das Dasein des ausgelebten Mannes, des ruhmlos Gefallenen. Seine schlaffe Haltung, seine matten Züge sprechen von einem verfehlten Leben und nahen Untergang. Dies Gebrochensein an Leib und Seele, dies sich selbst Aufgeben erweckt in dem Beschauer ein Gefühl von peinigendem Mitleid und öder Trauer. Tragischer fast als das Ende eines Helden berührt dies thatenlose Auslöschen eines bedeutenden Menschen. Möchte nur, als Gegensatz und geistige Kräftigung, die Gestalt Bismark's besser ihrem großen Vorbild entsprechen! Hier aber glauben wir eher einen strammen, derben Unteroffizier vor uns zu sehen, als den welthistorischen Charakter, den bedeutendsten Mann unserer Zeit. Ein minder großer Uebelstand, aber doch ein Uebelstand ist es, daß der Wagen des Kaisers in Mitte der sich schnell fortbewegenden Reiter fast stille zu stehen scheint. Vergebens sieht man sich nach einem Hinderniß auf der ebenen Straße um. B. Vautier,

welcher fast zu gleicher Zeit ein großes Genrebild ausstellte, führt uns nicht auf die Höhen der Geschichte, sondern in das Treiben und Wirken des bürgerlichen Lebens, in die Alltagswelt, wo sich seiner feinen Beobachtungsgabe, seinem gutmüthigen Humor das reichste Feld bietet. „Vor der Sitzung" heißt das umfangreiche Gemälde. In einem alterthümlichen Saal stehen und sitzen verschiedene Gruppen umher, in eifriger Berathung begriffen. Vautier muß ein großer Menschenkenner sein. Die leisesten Regungen, die feinsten Motive, welche die Handlungsweise der Menschen bestimmen, zeigt er uns auf ihren Gesichtern. Wir sehen mit ihm in die Herzen, aber ohne über die Schwachen zu zürnen, sondern um sie, wie er, mit Heiterkeit zu belächeln. Freilich schmälert eine gewisse Nüchternheit, eine große Kühle, welche sich vor Allem in dem Mangel an Farbe und Rundung zeigt, den Vollgenuß.

△ **Münchener Kunstverein.** Von den heutigen Münchener Schulen zeigt keine ein so scharfes Gepräge wie die des Prof. Wilh. Dietz. Das zeigt sich am deutlichsten in den Ausschreitungen seiner Schüler. Während der Lehrer es liebt, seinen Bildern jenen weichen grauen Silberton zu geben, der vom Studium der alten niederländischen Meister Zeugniß giebt, malen die Schüler mehr oder minder blos grau in grau und setzen dort und da mit spitzem Pinsel eine Farbe unvermittelt hin. Das heißt dann „genial". So hielt es G. Kühl in seiner „Scene beim Antiquar", Friedbichler in seiner prämiirten Konkurrenzarbeit „Boas und die ährenlesende Ruth", so Weiser in seinem „Duett", und ebenso C. Mayer aus Graz in seiner Scene aus den Revolutionskriegen. Das ist eben eitel Manier. Wie ganz anders sprechen des trefflichen Meisters Dietz' „Uebergang über den Bach" und „Heimkehr von der Jagd" an. Man freut sich ohne irgend welche Störung der überaus feinen, tadellos richtigen Zeichnung der prächtig flotten, scheinbar aus lauter Zufälligkeiten hervorgegangenen Behandlung, der bis in's Kleinste scharfen Charakteristik, und nicht minder der harmonischen Gesammtstimmung. Jos. Brandt's „Tabunen Antreiber in Südrußland" und desselben hochachtbaren Künstlers „Kosak auf Vorposten" zeigen sein längst bewährtes Geschick im energischen Ausdruck ungeschminkter Urwüchsigkeit wieder im glänzendsten Lichte. Eben dasselbe gilt von seinem „Auszug zur Steppenjagd", wobei es uns sonderbar berührt, daß Fahnenträger und Musiker dabei eine Hauptrolle spielen. Doch kennen wir die ältere Kulturgeschichte Polens viel zu wenig, um uns einen Zweifel zu erlauben. Auf dem Gebiete der Jagd, aber in der Rococo-Zeit, bewegt sich auch Chelminski. Seine „Piqueure" zeigen dieselbe Flottheit und Gewandtheit der Malerei wie seine früheren Bilder, aber zugleich eine solidere Durchbildung und weniger Buntheit der Farbe; im Uebrigen erweist sich Chelminski bezüglich der Farbe als der weitaus selbständigste von allen Dietz-Schülern. Von den zahlreichen übrigen Genrebildern und Genrebildchen mögen noch Hausler's „Episode aus dem Feldzuge 1870/71", die nur in einem viel zu großen Rahmen gehalten ist, Kronberger's sinniges „Beim Taufschmaus", das einigermaßen an Lasch erinnert, und Reinh. Braun's „Scene in einem schwäbischen Dorf", letztere gleich trefflich durch innere Wahrheit und sorgfältigste Durchbildung, erwähnt werden. Von den nicht weniger zahlreichen Landschaften seien hier zwei sehr gute Bilder von Jul. Lange, ein „Motiv vom Königssee" und eines vom „Achensee", hervorgehoben. Den Schluß aber mögen für heute zwei historische Gemälde machen: „Der Einzug Luther's in Worms" von Spangenberg in Berlin und G. Faust's „Titania". Spangenberg zeigt uns den Augenblick, in dem der kühne Augustiner Mönch, von der Menge umwogt, von schützenden Bewaffneten geleitet, durch das Thor der Stadt in eine der engen Gassen einlenkt. Im selben Wagen mit ihm befreundete Theologen. Die Zünftler jubeln ihm zu; ein Bettelmönch schiebt sich, den Quersack über den Rücken geworfen, ängstlich bei Seite; neben ihm eine ehrsame Bürgersfrau mit Gebetbuch und Rosenkranz. Es ist eine ernste Zeit; sie spiegelt sich in des Reformators, wie des Volkes Zügen. Und derselbe Ernst liegt über Spangenberg's Bilde. Er hat es verschmäht, mit künstlich angeordneter Beleuchtung und dem Kaleidoskop abgelauschtem Kolorit auf des Beschauers Sinne zu spekuliren, dafür aber uns echte und wahre Menschen gebracht, die an dem, was vorgeht, wirklichen Antheil nehmen. Der Künstler frappirt nicht durch die Kühnheit seiner Palette, aber er schildert einen an sich zwar einfachen, in seinen Folgen jedoch tief bedeutsamen Vorgang in überzeugendster Weise. Weniger glücklich war G. Faust mit seiner „Titania" aus dem Sommernachtstraum. Er zählt zu den Nachtretern Makart's. Auch er malt braungraue Rosen mit verdorrten Blättern, weil er an dieser Stelle gerade diesen Ton braucht. Ob sein Zettel blos einen Eselskopf trägt oder auch einen Eselsleib, kann bei dem „breiten Vortrag" niemand unterscheiden; ebenso weiß kein Mensch, ob die braunen Flecken im Vorgrund Tropfsteingebilde oder Gesträuch sind. Aber eines hat er vor Makart voraus, eine weniger lüderliche Zeichnung.

Vermischte Nachrichten.

Ein griechischer Bericht aus Olympia. Der ehemalige griechische Minister Deligeorgis hat im verflossenen Frühjahr einen Ausflug nach Olympia unternommen und in einem kürzlich erschienenen längeren Zeitungsartikel seine Eindrücke von den Verhältnissen der Provinz Elis und den Ausgrabungen auf der Tempelstätte ausführlich geschildert. Dieser Artikel, in welchem die Ausgrabungen zum ersten Male in einem griechischen Blatte ausführlich besprochen werden und welcher zugleich viel Interesse für den Fortgang und die Erfolge derselben an den Tag legt, ist in mancher Hinsicht bemerkenswerth. Herr Deligeorgis giebt zunächst eine Charakteristik der Bewohner der unteren Alpheiosebene. Sie seien thätige und strebsame Leute, die in wenigen Jahren ihr Land durch zahlreiche Anpflanzungen zu einem Garten umgewandelt hätten. Hinsichtlich des von ihnen erzielten Bodenertrages würden sie von keiner andern Provinz übertroffen. Die beiden Gemeinden von Olympia und der Demos Arini erzielten fast die Hälfte des Bodenertrages des ganzen Königreichs — die sieben Inseln ausgenommen. Als ferneren Beweis für das Emporkommen der Gegend führt Verfasser die zunehmende Verschönerung ihrer Städte und Ortschaften an. Noch viel schneller, meint er, würde die ganze Provinz aufblühen, wenn sich ihrem Emporkommen nicht zwei Uebelstände in den Weg stellten, das Fehlen von disponiblen Fonds und der gänzliche Mangel an guten Fahrstraßen. Bekanntlich steckt nämlich in Griechenland der Landmann alles durch die Ernte gewonnene Geld wieder in den Boden, so daß die Gemeinden keine Kapitalien für den Wegebau und andere gemeinnützige Zwecke zur Verfügung haben und Alles dem Staate überlassen bleiben muß. Der Verfasser führt zur Charakteristik der Bewohner ferner an, sie seien gut zu Pferde, Liebhaber der Wissenschaften, Verehrer des Alterthums, und zwar beide Geschlechter; daher wallfahrten auch Männer und Frauen von weit und breit nach dem Ausgrabungsfelde von Olympia, um die Werke der alten Kunst zu bewundern. Bei Besprechung des bei den Ausgrabungen befolgten Systems meint Herr Deligeorgis, er habe, namentlich im Interesse vieler interessanter topographischer Fragen, gewünscht, daß man schon in der ersten Campagne den Ausgrabungen eine größere Mannigfaltigkeit gegeben und sich nicht blos auf die weitere, schon von den Franzosen begonnene Aufdeckung des großen Zeustempels beschränkt hätte. Nachdem er im weiteren Verfolg des Aufsatzes eine Beschreibung des plastischen Schmucks der Giebelfelder gegeben hat, führt er den Leser in das kleine, in Olympia provisorisch errichtete Museum ein und bespricht die hauptsächlichsten dort aufbewahrten Kunstwerke der Reihe nach. Vor Allem bewundert er den sogenannten Kladeos, den Myrtilos und den Hestia-Torso. Eine längere Besprechung widmet er auch der von ihm sehr hochgeschätzten Nikestatue und giebt eine Darstellung der bei der Aufstellung dieser Statue in Betracht kommenden historischen Momente. Besonders interessirt ihn die Stelle, an welcher das Postament der Nikestatue gefunden wurde; er erkennt dort die Spuren der alten Nikestraße, die in dem nächsten Ausgrabungsjahre weiter zu verfolgen er angelegentlichst empfiehlt. Von den Inschriften wendet der Verfasser besondere Aufmerksamkeit auf die „elische Bronzetafel", giebt die zum Verständniß derselben nöthigen historischen Erläuterungen und interpretirt ihre dialektischen Eigenthümlichkeiten. (Reichs-Anz.)

Vom Berliner Polytechnikum. Die lange schwebende Frage über den Platz, auf welchem das künftige Polytechnikum in Berlin errichtet werden soll, ist, wie man der

Nationalzeitung schreibt, jetzt entschieden. Der Bauplatz ist in der Nähe des früheren Hippodrom dicht bei Charlottenburg gewählt. Das Gebäude wird also in der Nähe der dort neu aufgeführten Artillerie- und Ingenieurschule erstehen, da, wo sich jetzt die Baumschulen befinden. Der Direktor der Bauakademie Lucae ist mit dem Entwurf beschäftigt. Uebrigens ist es nicht unwahrscheinlich, daß das jetzige Gebäude der Bauakademie auch künftig für seine bisherigen Zwecke erhalten bleibt. Es ist nämlich der Senat der Akademie der Künste bei dem Handelsminister dahin vorstellig geworden, daß auch nach der Errichtung eines Polytechnitums eine besondere Bildungsstätte für Architekten, die nicht ausschließlich Baubeamte werden, sondern eine künstlerische Richtung einschlagen wollen, bestehen und in engere Beziehung zur Kunstakademie gebracht werden möchte. Dieser Plan wird im Handelsministerium einer weiteren Prüfung unterzogen, und es scheint, daß man seiner Ausführung nicht abgeneigt ist. Es wird sich nur fragen, ob eine solche Einrichtung neben dem bereits festgestellten Lehrplan für das Polytechnikum wird bestehen können. Bis zum nächsten Landtage wird übrigens die Regierung in der Lage sein, über das Inslebentreten des Polytechnikums alle erforderlichen Mittheilungen zu machen.

E. v. H. **Enthüllung des Augsburger Siegesdenkmals.** Am 2. September wurde das Siegesdenkmal von C. Zumbusch, dessen Entwurf in diesen Blättern (Kunst-Chronik Nr. 34 und 36, Jahrgang IX, Spalte 549–50 und 580) schon zur Sprache kam, feierlich enthüllt. Augsburg war beflaggt und geschmückt. Ein Festzug, bestehend aus den Krieger- und Veteranen-Vereinen, den Sängergenossenschaften, Turnern und der Feuerwehr, mit ihren schönen Fahnen, die fröhliche Blumen und Kränze tragende Kinderschaar voran, bewegte sich unter den Klängen der Musik auf den Frohnhof, wo sich vor dem noch verhüllten Denkmale, umgeben von der Garnison und einer Abtheilung Feuerwehr, die städtischen Kollegien, das Offizierskorps und die Staatsbeamten 2c. versammelt hatten. Bürgermeister Fischer hielt eine ergreifende Festrede, und während des „Hoch“ auf König Ludwig II. und den deutschen Kaiser fiel die Hülle. Ueber den Eindruck, welchen die Schöpfung Zumbusch's macht, spricht sich das „Augsburger Tageblatt“ wie folgt aus: „Dieses Denkmal, welches unsere Stadt um eine hohe Zierde bereichert, und welches edler und vollendeter nicht gedacht werden kann, stellt einen jugendlichen Krieger dar, der sein Schwert versorgt, während er in Fülle der Kraft seinen Fuß auf Trophäen setzt. Herr Prof. Zumbusch in Wien hat mit diesem Meisterwerke seinen Lorbeerkranz um ein kostbares Blatt bereichert. Der Guß von der rühmlichst bekannten Erzgießerei von Hrn. Lenz in Nürnberg gelang vorzüglich, und das Piedestal von Syenit aus dem Etablissement des Herrn Ackermann aus Weissenstadt wurde aus musterhaft reinem Steine ausgeführt.“ — Wir unterschreiben dieses Urtheil mit Vergnügen und bemerken noch, daß das richtige Größenverhältniß zum gegebenen Platze vollkommen getroffen ist, daß die Ausführung, gegenüber dem Entwurfe, sich die größte Frische bewahrte, ja den Gedanken noch schärfer und feiner ausprägte, und selbst das Nebensächliche, z. B. die Erztafeln für die Namen und das Stadtwappen mit bewunderungswürdigem Geschmacke ausstattete. Dem Rathe der Stadt, der das Denkmal mit großer Energie durchsetzte, gereicht das Ergebniß zum Triumph. — Derselbe hat auch, um auf die erwähnte Nr. 36 der Kunst-Chronik zurückzukommen, den Bau eines neuen Theaters verwirklicht, und wir hoffen, daß einst über dasselbe, dessen Mauern sich schon aus dem Grunde erheben, in gleich erfreulicher Weise, wie über das Siegesdenkmal, berichtet werden kann.

Vom Kunstmarkt.

W. **Kupferstich-Auktionen im Oktober.** Der Winter naht; ein sicherer Vorbote sind die Kunstauktionen, die nun von allen Seiten angekündigt werden. In München hält Aumüller am 2. Oktober eine Versteigerung von Kupferstichen ab, unter denen sich große Seltenheiten und Kostbarkeiten befinden. Bald wird auch Börner in Leipzig einen Katalog versenden, der eine berühmte Kupferstichsammlung beschreiben wird, die unter den Hammer kommt. R. Lepke in Berlin hat einen kleinen Katalog verschickt, der in 973 Nrn. drei kleine Sammlungen enthält, von denen besonders die erste für Freunde neuerer Grabstichelblätter von großem Interesse sein dürfte. Die berühmtesten Stecher aller Schulen der Neuzeit sind hier mit Hauptblättern vertreten; was diesen aber einen besonderen Werth verleiht, ist der Umstand, daß viele in ersten Abdrücken, Probedrücken, im Zustande vor der Schrift sich vorfinden. Von deutschen Stechern sind besonders Amsler, Felsing, Forster, Keller, Metzmacher, Steinla, von italienischen beide Anderloni, Bernardi, P. Fontana, Garavaglia, Toschi, Vendramini gut vertreten. Am zahlreichsten erscheinen die französischen Stecher, keiner der geschätzten fehlt und somit wird Sammlern Gelegenheit geboten, reiche und vorzügliche Auswahl zu treffen. Die zweite Sammlung enthält moderne Radirungen, die dritte alte Meister, darunter schöne Clair-obscurs von Jackson und von Italienern, schöne Blätter von R. Morghen und eine reiche Sammlung Rembrandt'scher Radirungen.

Berichtigung.

In der Notiz über die Burgunderfahnen, Kunst-Chronik d. J., Nr. 42, Sp. 677, ist bei Fahne 7 eine irrige Maaßangabe untergelaufen. Es soll statt 15 Meter heißen: 5 Meter.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

XI. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

6. Oktober

Nr. 52.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1876.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Das Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Cave Clementem.

Der Schriftsteller, der aus seinen Studien über Kunstwerke in den großen, weltberühmten Sammlungen irgend etwas veröffentlicht, wird selbstverständlich einer ebenso wirksamen wie vielseitigen Kontrole unterworfen sein; werden ja doch die Galerien von Dresden, Berlin, Wien, Paris, Florenz u. s. w. alljährlich von Hunderten und aber Hunderten mehr oder weniger qualificirter Kunstkenner besucht, denen es frei steht, die Resultate des Berichterstatters gründlich zu prüfen. Anders verhält es sich den kleineren, abgelegneren und deshalb weniger besuchten und seltener beschriebenen Sammlungen gegenüber. Der Kunstschriftsteller, der eine solche einmal besucht, kann seine betreffenden Wahrnehmungen und Hypothesen drucken lassen, ohne mit Nothwendigkeit eine Kritik derselben erwarten zu müssen. Werden dann seine Erörterungen sogar in einem der angeseheneren Fachorgane publicirt, so wird er in der Regel künftig als eine viel citirte Autorität dastehen; wahrscheinlich werden sich nicht Viele finden, die ihm auf den Fersen folgen, um seine etwaigen Nachlässigkeiten und Irrthümer bloßzulegen.

Auf diese Umstände scheint sich Herr Graf Clément de Ris verlassen zu haben, als er im Novemberhefte der Gazette des Beaux-arts vom J. 1875 seinen Aufsatz unter dem Titel: „Les musées de Copenhague" veröffentlichte. Die folgenden Zeilen stehen als eine Warnung da, daß man die Anweisungen des französischen Führers durch die Kopenhagener Galerie nicht allzu vertrauensvoll aufnehme!

Die königl. Gemäldesammlung im Schlosse Christiansborg enthält ungefähr 750 Bilder, darunter von ältern Meistern 502. Von diesen findet Herr Graf de Ris einige dreißig der Erwähnung werth. Zu dieser auffallend geringen Zahl würde ich Nichts bemerken, wäre nur die Auswahl nicht so kritiklos getroffen wie nur möglich. Die theils höchst vorzüglichen, theils durch ihre Seltenheit ausgezeichneten Werke von Alexander Beerestraaten, H. Dubbels (ein großes Hauptbild des Meisters), A. v. Everdingen (eine fast einzig dastehende Suite von Hauptbildern), Jakob und Salomon Ruisdael, Swanevelt (ein großes Stimmungsbild ersten Ranges), Hondekoeter, Dirk Valkenburg, A. v. d. Neer, Isaak v. Ostade, Isaak v. Nickele (ein köstliches Kircheninterieur), Paulus van Somer, Joris van Son (ebenso treffliche wie seltene Blumenstücke), Dou, Fr. Mieris d. Ae., Slingelandt, Th. de Keyser, Salvator Rosa (zwei der allerbedeutendsten historischen Kompositionen dieses Künstlers), Tintoretto (herrliches Mannsporträt) und Parmegianino (das von Vasari so gerühmte Bildniß L. Cybo's) — alles dieses hat er nicht bemerkt; dagegen interessiren ihn eine ganz ordinäre Aktfigur („Nebukadnezar" genannt) von Spagnoletto, einige nicht eben hervorragende Landschaftsbilder von P. van Asch, Abr. Verboom und W. Romeyn, sowie die zum Theil sehr unbedeutenden Arbeiten von Jan Steen, Dirk Hals, Pieter Potter und Pieter Wouwerman. In Beziehung auf die Kritiklosigkeit in der Wahl der vom Verfasser genannten Bilder läßt sich hier allerdings Nichts beweisen; ich muß mich derselben gegenüber mit einem einfachen Protest begnügen. Unter den, den einzelnen Kunstwerken gewidmeten Bemerkungen wird sich aber nicht Weniges finden, welches die Gewissenhaftigkeit und Zuverlässigkeit des Herrn Grafen Cl. de Ris schärfer beleuchten kann.

Von einem kleinen Bilde, die Anbetung der Könige darstellend, früher dem Raffael zugeschrieben, jetzt als eine freie, gleichzeitige Kopie der Predella im Vatikan angesehen, schreibt der Verfasser: „L'adoration des mages est une copie moderne, probablement de l'école d'Overbeck, de la célèbre predelle de l'Assomption, par Raphaël, placée aujourd'hui au musée du Vatican." Das schöne Bildchen wurde im Jahre 1764 aus der damals versteigerten Sammlung des Kardinals Valentis erworben; Rumohr hat es (Schorn's Kunstblatt 1825, S. 345) als eine sehr schöne, unzweifelhaft echte Jugendarbeit Raffael's beschrieben.

„Si le Saint Joachim rencontrant Sainte Anne est daté de 1497 — j'ai vainement cherché cette date — il ne peut être l'oeuvre de Filippo Lippi, par la raison que Filippo était mort en 1469. Il faudrait dans ce cas l'attribuer à son fils Filippino." Das Bild trägt gerade im Vordergrunde und an einem sehr auffallenden Orte die (auch von Crowe und Cavalcaselle citirte) Signatur: Filippinus de Florentia MCCCCLXXXXVII; es steht da mit scharfen, goldenen Lapidarbuchstaben von nicht geringer Größe. Der französische Katalog nennt zwar als Urheber des Bildes Filippo Lippi, 1460—1505; wußte aber Herr de Ris nicht, daß auch der Sohn Fra Filippo's mit dem Namen Filippo (nicht Filippino) getauft worden war, so sollten ihm doch die Jahreszahlen des Katalogs verständlich machen, daß derselbe nicht Fra Filippo meinen konnte. Daß der Verfasser die Signatur nicht gefunden hat, scheint um so auffallender, da er doch, wie er behauptet, „a examiné une à une toutes les toiles", die sich in der Sammlung befinden.

Der englische Gruß von Don Lorenzo Monaco ist nach Herrn de Ris „non restaurée"; von Filippino's Joachim und Anna sagt er, daß es „a été restaurée d'une façon facheuse: il en reste peu de chose". Auch von Luini's Sta. Katharina „reste peu de chose". Die Wahrheit ist, daß das erstgenannte, auf Holz gemalte Bild einmal zerbrochen und dann in der Art zusammengefügt ist, daß man schon von der gegenüberstehenden Wand des Zimmers aus einen mißgefärbten Streifen von 2—3 Centimeter Höhe die ganze Breite der Tafel durchlaufen sieht. Filippino's Bild (Tempera auf Holz) ist wohl konservirt zu nennen, Luini's zwar verwaschen, doch nur in den Lasuren beschädigt und nirgends übermalt.

„Le catalogue attribue à Bagnacavallo une Vierge glorieuse." Der Verfasser thut hier dem Katalog (er citirt die französische Ausgabe von 1870) Unrecht und könnte folglich seine Korrekturen erspart haben; der Katalog bemerkt nur, daß dieses Bild „a été attribué à Bagnacavallo".

Jan Steen's „Geizhals" wird von Herrn de Ris als eine Figur de face beschrieben. Wahrscheinlich hat der Knochenmann, der neben dem Geizigen angebracht ist, den gewissenhaften Forscher so erschreckt, daß sein Auge ihn deshalb getäuscht hat. Mir ist wenigstens die Figur niemals anders als im strengsten Profil erschienen.

Jakob van der Does „était un artiste mediocre". Die Arbeiten dieses Künstlers sind selten; doch dürfte es wohl nicht allzu unbekannt sein, daß er an geistvoller Auffassung, scharfer Charakteristik, Feinheit der Farbentöne und präcisem Ausdruck der verschiedenen Stoffe (besonders der Wolle der Schafe) wenigen der besten Thiermaler des 17. Jahrhunderts nachsteht. Daß andererseits A. Verboom sich nur durch die Signatur von Hobbema unterscheiden läßt, darin werden wohl nur diejenigen mit Herrn de Ris übereinstimmen, die wie er an Palamedes, Pieter Potter und Dirk Hals keinen Unterschied bemerken.

Die beiden Bilder von N. Poussin sind nach Herrn de Ris unechtes Zeug. Früher hat Niemand an ihrer Echtheit gezweifelt; sie kamen nach Kopenhagen aus der Sammlung des Kardinals Richelieu, der wohl eben kaum unechte Poussin's mag besessen haben.

Von den Bildern der kleinen, aber auserlesenen Sammlung des Grafen Moltke-Bregentved erwähnt der Verfasser nur 16, darunter zwei von Hobbema (das eine ist ein Kapitalbild); „je ne suis", sagt er, „un admirateur passioné de Hobbema. A mon sens, on a fait autour de son nom plus de bruit, qu'il n'en mérite; — le charme lui manque absolument". — Armer Hobbema! — Die Perle der Sammlung, Eudamidas' Testament von N. Poussin, ist eine Kopie; „il est impossible d'y reconnaître un coup de pinceau donné par le Poussin. La touche est posée avec une regularité, une égalité, une lourdeur relative, qui indiquent la main calme d'un copiste plutôt que l'agitation toujours (!!!) un peu fiévreuse du créateur." Zeichnete sich denn nicht, wie es Gott und Jedermann weiß, eben Poussin's Malweise durch die obengenannten „Kopisteneigenschaften" aus? Bekanntlich waren die Kunstforscher lange darüber ungewiß, wohin N. Poussin's berühmtes Gemälde: „Das Testament des Eudamidas" zuletzt gekommen, nachdem es ungefähr im Jahre 1760 von Marcenay de Guy in der Sammlung eines gewissen Beauchamp gestochen worden war (Katalog der Moltke'schen Sammlung, S. 83). Noch vor 1780 wurde die hier erwähnte Tafel der Moltke'schen Galerie von einem nach St. Petersburg durchreisenden Kunsthändler hier in Kopenhagen einem Grafen Moltke für ungefähr 4000 Reichsmark verkauft; nie hat es meines Wissens bisher ein wirklicher Kenner als Kopie angesehen. Wenige Tage vor seinem

Tode sah es Waagen, der bekanntlich hier starb. Er war, wie ich es aus der besten Quelle betheuern kann, entzückt davon, den verloren geglaubten Schatz hier zu finden; die Möglichkeit, daß es nicht der originale Poussin sein sollte, kam ihm nicht in den Sinn.

Nun noch eine einzige Bemerkung zur Charakteristik der Zuverlässigkeit des Herrn Cl. de Ris. Er hat, sagt er, auf der Christiansborger Galerie vergebens eine satirische Komposition von N. Poussin gesucht, welche sich nach Dussieux (Artistes Français à l'étranger) hier finden sollte; er entdeckt sie nirgends und befragt deshalb, wie er behauptet, „les conservateurs" der Sammlung, die ihm aber leider nichts von dem Bilde sagen können. Es war im September 1872, als Herr de Ris seine „Untersuchungen" anstellte; die Funktionäre der Galerie waren damals dieselben wie jetzt: Direktor Se. Excellenz Herr Baron Rosenörn-Lehn, Inspektor Herr Emil Bloch und Restaurator Herr F. F. Petersen. Mit diesen drei Herren besprach ich mich neuerdings wegen Herrn Grafen de Ris; sie behaupten einstimmig, niemals vom Herrn Grafen de Ris über die betreffende Frage um Erklärungen ersucht worden zu sein; ein jeder von ihnen würde ihm leicht gesagt haben, daß das Bild schon längst als unecht und werthlos ausrangirt ist. Die „conservateurs" des Herrn de Ris mögen also wahrscheinlich die Livrée-bedienten der Galerie gewesen sein.

Kopenhagen, 6. September 1876. Sigurd Müller.

Kunstliteratur.

Die ursprünglichen Pläne für St. Peter in Rom, von Heinrich von Geymüller. Wien, Lehmann & Wentzel; Paris, J. Baudry. II. u. III. Lief. 1876. Fol.

Die großartige Publikation aller auf den Bau von St. Peter in Rom bezüglichen Meisterpläne des 16. Jahrhunderts schreitet rüstig vorwärts; die Ausstattung der 2. und 3. Lieferung ist, wie diejenige der ersten, eine ebenso prachtvolle wie gediegene. Der hochbegeisterte, nimmermüde Verfasser hat seit über zehn Jahren schon vorgearbeitet, um sein Werk in einer des Gegenstandes würdigen Weise an's Tageslicht treten zu lassen, und so ist ihm gelungen, was ein Anderer nicht ohne die kräftigste Unterstützung seitens einer Regierung vermocht hätte, ganz aus eigener Kraft diese Leistung zu vollbringen; die schönen Kupferstiche und Radirungen selbst sind von des Verfassers Hand. Vor Allem fesselt Blatt 2 des ganzen Werkes, eine kostbare Sammlung von Medaillen und auf St. Peter bezüglichen Stichen in trefflicher Photographie von Dujardin. Was sind das für merkwürdige Köpfe, Julius II. mit seinem, man möchte sagen zornerfüllten Auge und das lockige, feingeschnittene Haupt Bramante's! 6 Blatt Facsimile's der II. Lieferung bringen höchst interessante Pläne und Studien zu St. Peter von Bramante, den beiden San Gallo, Raffael und Peruzzi.

Eines der wenigst ansehnlichen, trotzdem wichtigsten Blätter ist eine Rothstiftzeichnung aus der Sammlung des Grafen Campello, nach v. Geymüller Bramante zuzuschreiben. Dieses Blatt ist unzweifelhaft von derselben Hand gezeichnet, wie der vielerwähnte Rothstiftplan in den Uffizien, welchen der Autor vervollständigt und mit seinen Varianten versehen auf Tafel 12 in Kupferstich wiedergegeben hat. Blatt 19 bietet mehrere autographirte Skizzen, Bilder des Baues von St. Peter während der verschiedenen Stadien seiner Ausführung, und auf Tafel 27 und 36 lernen wir v. Geymüller als Restaurator kennen: zwei Façadenstiche zeigen uns Pläne der beiden San Gallo im Aufriß.

Die dritte Lieferung bringt außer vielen Studienblättern des Antonio da San Gallo giovane, der Vervollständigung des wichtigen Rothstiftplanes und anderer Sachen zwei Tafeln von ganz besonderer Bedeutung. Die erste enthält drei Facsimile's nach Handzeichnungen des Martin Heemskerk, werthvolle Dokumente über den Zustand des begonnenen Baues, wie er sich etwa zwischen 1520 und 1536 dem Auge des Beschauers präsentirte. Das 2. Blatt, Tafel 45, stellt den Grundriß von St. Peter dar mit Einzeichnung alles dessen, was auf Rechnung der Bauthätigkeit Bramante's, Antonio's da San Gallo, Michelangelo's, Maderna's, Bernini's kommt, mit Angabe derjenigen Theile am Bau, welche von Fra Giocondo und Raffael herrühren oder von Peruzzi genau nach Bramante's Plan angelegt wurden, mit Andeutung ferner des Rosellino'schen Chorbaues und der alten St. Peter's-Basilika. Dieser komplicirte, mit größter Sorgfalt ausgearbeitete Grundriß, welchem nur der erklärende Text fehlt, bildet gleichsam die Illustration zu der Auffassung der Baugeschichte von St. Peter seitens H. v. Geymüller's.

Vor einigen Tagen war es mir vergönnt, in Gemeinschaft mit H. v. Geymüller dessen sämmtliche Materialien über die vorliegende Publikation durchzusehen, und war diese Kunstbeschauung an und für sich interessant und belehrend, so brachte sie mir auch, theils durch seltene, mir bis dahin unbekannte Blätter, theils durch H. v. Geymüller's Darlegung seiner derzeitigen Ansicht über die Baugeschichte von St. Peter überraschende Aufschlüsse, welche meine frühere, in der Zeitschrift im 9. Band, Seite 261 u. 302 mitgetheilte Auffassung der Sache zum großen Theil ändern mußten. Es sei daher gestattet, noch einmal auf diesen Gegenstand zurückzukommen.

H. v. Geymüller und ich halten an dem einen Punkt fest, daß Bramante's Pergamentplan, welcher mit

der Medaille Caradosso's übereinstimmt, der von Papst Julius II. genehmigte Vorlageplan war, nach welchem um 1506 der Bau begonnen werden sollte; eine Art Vorstufe zu demselben finden wir in der soeben erschienenen Lieferung III, Tafel 17 abgebildet. H. von Geymüller bezeichnet sie als eine Zeichnung von einem Schüler Bramante's, ich hingegen möchte sie als eine Kopie nach Bramante'scher Zeichnung und zwar von der Hand des Giuliano da San Gallo halten, dessen Handschrift sich auf diesem Blatt befindet.

Nun, das ist eine nebensächliche Meinungsdifferenz; sehen wir vielmehr, was sich aus all' den Plänen weiter ableiten läßt.

Der Bramante'sche Pergamentplan zeigt viel schwächere Kuppelpfeiler als der vielbesprochene Rothstiftplan. Da nun Vasari von allen Nachfolgern Bramante's erzählt, sie hätten die Vierungspfeiler verstärkt, so haben die meisten seitherigen Autoren die Verstärkung in einer förmlichen Ummantelung der Pfeiler gesucht, und auch für mich war dieser Gedanke näher gelegen, als jeder andere. Nun hatte H. v. Geymüller nachgewiesen, daß die jetzigen Pfeiler ganz dieselben Dimensionen haben als diejenigen auf dem Rothstiftplan befindlichen; somit war gerade damit, unter der Voraussetzung einer Ummantelung der Bramante'schen Pfeiler, für mich ein weiterer Beweis gegeben, daß der Rothstiftplan nicht von Bramante stammen könne, der vielmehr nach dem Pergamentplan den Bau begonnen hätte.

H. v. Geymüller sucht nun (wie ich glauben muß, mit Recht) die Verstärkung nicht in einer Ummantelung der Pfeiler, sondern in der Zumauerung ihrer großen Nischen und Wendeltreppen. Sind nun die jetzigen Pfeiler wirklich die Bramante'schen, so wäre Bramante offenbar während des Baues von seinem ursprünglichen Plan abgewichen und hätte faktisch einen neuen Plan ausgearbeitet, der zwar immerhin den Grundgedanken des älteren beibehalten hätte, aber in den Formen ein anderer geworden wäre. Dieser neue Plan ist nun nach v. Geymüller's Ansicht nicht der Rothstiftplan, sondern der bis jetzt unveröffentlichte Plan auf der Accademia di San Luca in Rom, welchen man seither Peruzzi zugeschrieben hatte; der Rothstiftplan wäre eine Vorstufe zu diesem, und Peruzzi hätte nach ihm den Bau fortgeführt. Auf Tafel 45 der III. Lieferung sehen wir ein Viertel des Planes in gelben Konturen abgebildet. Der Plan enthält zwei charakteristische Elemente, welche bei Peruzzi'schen Plänen öfters wiederkehren, die Flachnischen und die Cancelleria-Pfeiler, womit ich die eigenthümliche Pfeilergestaltung im Hofe der Cancelleria bezeichnen will. Diese Aehnlichkeit in manchen Einzelheiten Peruzzi'scher Pläne mit dem Plan auf der Akademie von San Luca könnte nun freilich zu dem Gedanken verleiten, dieser sei von Peruzzi, ja sogar, die Cancelleria sei theilweise das Werk dieses Meisters, da ja Vasari ausdrücklich Bramante nicht als den Baumeister der Cancelleria, sondern als bei der Berathungskommission anwesend nennt, welche über die Vollendung des Baues zu sprechen hatte. Jedoch muß man gerade ein Motiv, welches wir auf allen Plänen nach Bramante wiederfinden, ja sogar auf Giuliano da San Gallo's Projekten, die ich mir als vor Bramante entstanden dachte, die Chorumgänge nämlich, von San Lorenzo in Mailand ableiten; somit muß man annehmen, Bramante habe dieses Motiv in die Baupläne von St. Peter eingeführt. Nichts widerspricht der Annahme, die Flachnischen und Cancelleria-Pfeiler bei Peruzzi's Plänen stammten von Bramante, und jener habe sie als ein schönes oder brauchbares Motiv mehrmals anwenden wollen. Daß ich jetzt die Chorumgänge nicht mehr wie früher als ein von Giuliano da San Gallo eingeführtes Motiv ansehe, beruht auf einer Entdeckung H. v. Geymüller's, auf welche ich sogleich zu sprechen komme. Warum der Pergamentplan Bramante's dieses schöne Motiv nicht enthält, ließe sich immerhin so erklären, als hätten Julius II. und Bramante sich gegenseitig allmählich so sehr in ihren Ideen hinaufgesteigert, daß selbst nach der Grundsteinlegung des Baues immer noch neue Gedanken auftauchten und Verwerthung fanden.

Die Entdeckung v. Geymüller's, deren ich erwähnte, beruht nun auf Folgendem — man vergleiche den schon früher gebrachten Plan des Giuliano da San Gallo.

Wie Vasari mittheilt, hatte Bramante den Anfang zu einem, mit dorischen Säulen geschmückten Bezirk für den Papst und seinen Hofstaat bei der Feier des päpstlichen Hochamts gemacht; Peruzzi hatte diesen dorischen Bezirk für den Papst unter Clemens VII. vollendet, später wurde er wieder abgebrochen. Dieser Bau nun, welcher ursprünglich wohl nur als ein Provisorium gedacht war, ist auf den Heemskerk'schen Zeichnungen, die v. Geymüller in der III. Lief. bringt, abgebildet, ebenso auf dem Frescobild des Vasari im Saal dei cento giorni in der Cancelleria zu Rom. Sehen wir nun den Plan II des Giuliano da San Gallo an, so finden wir diesen Bezirk als den Chorabschluß des Langhauses wieder, und zwar als einen mit Benutzung der Rosellino'schen Mauern und Fundamente hergestellten Bau. Offenbar hatte man eine Zeit lang unter Leo X. und Clemens VII. die Absicht, diesen provisorischen Bau als ein Definitivum beizubehalten, und daraus erklärt es sich, daß wir ihn in den Plänen des Giuliano und Antonio da San Gallo wiederkehren sehen, mit steter Beibehaltung der südlichen und nördlichen Apsiden, wie sie Bramante angelegt hatte. Erst nach Peruzzi's Tode ging man von dem Gedanken ab, den dorischen Bezirk zu erhalten, und so kehrt Antonio da San Gallo wieder zu dem alten Motiv der Dreiconchenanlage zurück.

Somit ist also jede Schwierigkeit in der Deutung der Pläne Giuliano da San Gallo's weggefallen, insofern die Chorapside seines Planes nicht seinen Gedanken bezeichnet, die Rossellino'schen Fundamente zu benutzen, sondern als Bramante's Bau angesehen werden muß. Das Langhaus, welches wir ja auch bei Raffael's Plan wiederfinden, entspricht dann wohl dem Willen Leo's X., der von Julius' II. Baugedanken abzuweichen vorhatte, ohne deshalb die begonnenen Bautheile Bramante's aufopfern zu wollen.

H. v. Geymüller wird uns in kurzer Zeit zu den erschienenen drei Lieferungen den Text und die ausführliche Erklärung der verwickelten Baugeschichte von St. Peter bringen, und so dürfen wir mit lebhafter Spannung dem Fortschreiten des Werkes entgegensehen.

Rudolf Redtenbacher.

Nekrologe.

Josef Holzer †. Am 17. Januar d. J. verschied in Wien der geschätzte Landschaftsmaler Josef Holzer. Ein mehrjähriges Leiden, welches den Künstler in der letzteren Zeit dem belebenden Verkehr mit seinen Kollegen entzog, führte endlich zur traurigen Katastrophe. Um seinen Sarg stand keine trauernde Familie, da Holzer nie verheirathet war, doch fehlte es nicht an Verwandten und ihm herzlich ergebenen Freunden, welche ihm schmerzlich bewegt die letzte Ehre erwiesen.

Holzer war eine männlich kräftige Erscheinung, von hoher Gestalt, mit der sich in seinen jüngeren Jahren eine übermäßige Fülle verband. Sein ganzes Wesen war fest und überzeugungstreu; voll Liebe zu seiner Kunst, konnte er sich ebenso sehr über die Leistungen Anderer freuen, als er stets in der liebenswürdigsten und aufmunterndsten Weise den Kunstjüngern begegnete. Eine ungewöhnliche Bescheidenheit ließ ihn neben seinem künstlerischen Werth auch seine Schwächen erkennen, über welche er sich ganz unerbittlich zu äußern verstand. Gerade und offen über sich und Andere, fällte er nicht selten ein schneidiges, zutreffendes künstlerisches Urtheil. Holzer gehörte zu jenen wenigen Künstlern, welche über eigene und fremde Leistungen vollkommen objektiv zu urtheilen im Stande sind, und besaß jenen Grad allgemeiner Bildung, durch welchen er neben den eigenen Ueberzeugungen auch zu weiterer Empfänglichkeit für alles Schöne und Edle gelangte.

Josef Holzer wurde den 20. März 1821 geboren als der Sohn des in Wien domicilirenden Malers und Dekorateurs Paul Holzer (geb. 1801, gest. 1870), welcher sich daselbst seinerzeit durch die Ausschmückung mehrerer öffentlicher Lokalitäten einen ziemlich bedeutenden Namen gemacht, wie er auch 40 Jahre hindurch die Würde eines Vorstandes der sogenannten Maler-Innung bekleidet haben soll. Während sich die Mehrzahl der Brüder dem Erwerbszweige ihres Vaters zuwendeten, wandte sich Josef der Landschaftsmalerei zu.

Mit sechzehn Jahren war er Schüler der k. k. Akademie der bildenden Künste und begann seine Studien zunächst in der Graveurschule, wo er unter Direktor Klieber mit der Zeichnung eines Bischofsstabes, welche heute noch im Gesellenverein auf der Landstraße aufbewahrt wird, den ersten Preis gewann, der den jungen Künstler frühzeitig der damals in Oesterreich noch sehr drückenden Militärpflicht enthob. Nachdem er sich fast in allen Fächern der Kunst mit Auszeichnung geübt und sich namentlich eine tüchtige Vorbildung im Figurenzeichnen angeeignet hatte, von welcher heute noch die trefflich ausgeführten Staffagen auf seinen Bildern Zeugniß geben, trat er in die Landschaftsschule von Thomas Ender, später in die von Franz Steinfeld ein, wo sich sein eminentes Talent rasch entwickelte. Es wurden ihm mehrfache akademische Auszeichnungen zu Theil. Doch merkwürdig, man findet weder von dem einen noch von dem anderen seiner damals Epoche machenden und deshalb viel nachgeahmten Lehrer in den Bildern Holzer's auch nur eine Spur wieder. Das, was er als Künstler geworden ist, war demnach sein ureigenstes Werk. Ein längerer Aufenthalt in München mochte wohl auch die letzten etwa noch sichtbaren Spuren der Lehrer seiner Jugendzeit verwischt haben, denn er trat alsbald ganz einzig in seiner Art, sowohl in Technik als Auffassung, in die Wiener Kunstwelt ein. Es ist unmöglich, in seinen Werken irgend einen Einfluß wahrzunehmen außer jenem allgemeinen Zuge der Zeit, der ihn mit Anderen ausschließlich zur Natur hinwies, um, mit dieser allzeit getreuen Bundesgenossin an der Hand, der künstlerischen Phantasie Raum und Entwickelung zu schaffen.

Holzer war ein Poet. Er malte vorwiegend den deutschen Wald. Treu, schlicht und wahr beherrschte er alle Formen desselben; keinem seiner Bäume fehlte der spezielle Charakter, und die Wahl der Stimmungen war für den jeweilig gewählten Gegenstand stets die richtige. Mit gleicher Vorzüglichkeit behandelte er daher jedwede Baumgattung, die mächtig wurzelnde hundertjährige Eiche, die stramm aufwärts strebende Buche mit ihren zierlichen Astgehängen, die ernste, düstere Tanne, die grüne Fichte, die graziöse Birke u. s. w. und zwar stets vollendet bis zum letzten Zweiglein. Hätte dem Meister auch noch eine üppigere Farben- und Tonfülle zu Gebote gestanden, so würde dies mit der Vereinigung einer so gediegenen zeichnerischen Auffassung wohl zu einer ganz außerordentlichen Erscheinung geführt haben. Doch seine Farbengebung war zumeist etwas hart und kalt, wenn auch die Abtönung oder die Scala derselben, wie auch die Kraft der Schatten im Gegensatze zum Licht ganz trefflich erwogen waren. Auch dessen war sich der Meister bewußt und sprach es unverhohlen eines Tages aus, als er das farbenglühende Erstlingswerk eines jungen Akademikers sah, das ihm den Ausruf entlockte: „Gerne wollte ich ob Eures Farbensinnes meine zeichnerische Begabung missen.“ Der durch das Einhalten einer strengen, vielleicht etwas zu zierlichen Zeichnung etwas spitz gewordene Pinsel ließ auch den Meister im großen Publikum nie vollkommen durchdringen, wenngleich es genug der Schätzer gab, welche wußten, was an den Werken Holzer's Treffliches, ja in seiner Art Unübertreffliches war. In der Glanzperiode des Geldes, welche für die Kunst in Wien etwa mit dem Jahre 1867 begann und bis zum Jahre 1873 dauerte, erlebte Holzer demnach auch nicht das Glück, seine Bilder von den plötzlich reich gewordenen Ringstraßen-Baronen für „salonfähig“ erklärt zu sehen. Mit Ausnahme von ein paar Kavalieren, welche den großen Werth des Meisters erkannten und ihn auch durch alle

Zeit in seinen künstlerischen Bestrebungen förderten, ließ man ihn hübsch abseits liegen. Standen doch Holzer's Bilder den damals in jenen Kreisen herrschenden Begriffen über Landschaftsmalerei diametral entgegen! Und er konnte sich wahrlich trösten, blickte er auf manchen seiner Zeitgenossen, beispielsweise auf Selleny, dessen Werke es gleich den seinen, selbst in der günstigsten Epoche nicht zu jenem „Kurse" brachten, dessen sich dieses oder jenes momentan emporsteigende Meteor erfreuen konnte. Das mochte es auch nicht gewesen sein, was ihn zu jener Zurückgezogenheit drängte, was ihn schon vor dem Auftreten seines körperlichen Leidens in die Einsamkeit trieb. Ich meine vielmehr, daß der Landschaftsmaler, dessen Leben sich mit dem des Waldes so innig verwebt, wie es bei Holzer der Fall war, unwillkürlich etwas von jener keuschen Innigkeit und decenten Zurückgezogenheit bekommt, die den deutschen Wald charakterisiren. Holzer wußte sich nicht vorzudrängen, ich glaube, er verschmähte es. Daß er sich selbst und seinen ersten künstlerischen Impulsen nur allzu treu blieb, daß er die Innerlichkeit seiner ersten, vorwiegend zeichnerischen Auffassung nicht mehr in jene Farbe umzusetzen vermochte, welche die Neuzeit verlangte: wer würde das einem Künstler von so eigenthümlichem Naturell, von solchem, oft bis zur Selbstverleugnung in den Grenzen seines unmittelbaren Empfindens streng verharrenden Charakter verübeln wollen?

Holzer war ein sehr fleißiger und fruchtbarer Maler. Seine Bilder sind äußerst zahlreich, und man findet dieselben bereits seit dem Jahre 1845 auf den Ausstellungen. Viele derselben kamen in's Ausland, während die Mehrzahl in den Privatsammlungen wie in den öffentlichen Galerien Wiens zu finden ist. Der Meister war bis zu seinem Tode thätig, und sein Nachlaß besteht außer in etlichen unverkauft gebliebenen Bildern in einer reichen Sammlung von vorzüglichen Naturstudien und Skizzenbüchern, welche das seltene Formenverständniß des Künstlers bezeugen. A. S.

Rudolf Henneberg, der durch sein jetzt in der Nationalgalerie in Berlin befindliches großes Gemälde: „Die Jagd nach dem Glück", seinen Künstlerruf begründete, ist am 11. September in Braunschweig, seiner Vaterstadt, nach längerem Leiden aus dem Leben geschieden.

Vermischte Nachrichten.

Programm der Pariser Welt-Ausstellung 1878. Das Journal Officiel veröffentlicht das vom 7. September datirte Reglement für die Weltausstellung von 1878. Der wesentliche Inhalt desselben ist folgender:

I. Die Ausstellung dauert vom 1. Mai bis 31. Oktober. Ihr Schauplatz ist das Marsfeld und der Trocadero. Die oberste Leitung des Unternehmens liegt in den Händen des Ministers für Handel und Ackerbau; unmittelbar unter ihm steht der General-Kommissär (Senator Krantz). Für die französische Abtheilung muß dieser General-Kommissär sich mit den in jedem Departement errichteten Komité's in Verbindung setzen, für die Ausstellung für Algerien und die Kolonien mit den Ministern des Innern und der Marine. Die fremden, auf das Ansuchen der französischen Regierung eingesetzten Kommissionen werden eingeladen, sich baldmöglichst durch einen Delegirten beim General-Kommissär vertreten zu lassen, da dieser auf einen direkten Verkehr mit den fremden Ausstellern nicht eingehen kann. Er hält den fremden Kommissionen oder ihren Delegirten alle Aufschlüsse, Pläne und sonstigen Dokumente zu ihrer Verfügung. Der Austausch von Räumlichkeiten zwischen zwei verschiedenen Ländern ist nur durch Vermittlung des General-Kommissärs gestattet. In jeder den Ausstellern einer Nation angewiesenen Abtheilung zerfallen die ausgestellten Gegenstände in folgende neun Gruppen: 1. Kunstwerke; 2. Erziehung, Unterricht, Material und Verfahren der freien Künste; 3. Möbel nebst Zubehör; 4. Gewebe, Bekleidung und Zubehör; 5. Bergbau und verarbeitete Metalle; 6. Material und Verfahren der Maschinen-Industrien; 7. Nahrungsstoffe; 8. Ackerbau und Fischzucht; 9. Gartenbau. Jede dieser Gruppen zerfällt in verschiedene, zusammen 90 Klassen. Der General-Kommissär wird die Ausgabe eines vollständigen und methodischen Katalogs veranstalten; jede einzelne Nation hat nur das Recht, in ihrer Sprache einen besonderen Katalog ihrer Abtheilung herauszugeben. Ohne Erlaubniß des Ausstellers darf kein Ausstellungsgegenstand abgezeichnet oder sonst in irgend welcher Form aufgenommen oder vervielfältigt werden. Die Aufnahme von Gesammt-Ansichten hängt von der Erlaubniß des General-Kommissärs ab. Der durch das Gesetz vom 23. Mai 1868 gewährte Schutz für Erfindungen und Fabriksmuster erstreckt sich auch auf die Ausstellungsgegenstände. Ohne Erlaubniß des General-Kommissärs darf kein Ausstellungsgegenstand vor dem Schlusse der Ausstellung zurückgezogen werden. Die Aussteller haben keine Miethe für den ihnen angewiesenen Raum zu zahlen; der Fußboden wird ihnen, außer in der Maschinen-Galerie, in gutem Zustande übergeben, darf aber ohne besondere Erlaubniß des General-Kommissärs nicht angetastet werden; alle übrigen Kosten der Einrichtung und Ausschmückung des Palastes, des Parks und der Gärten fallen ihnen zur Last.

II. Besondere Bestimmungen für die Kunstwerke. Zugelassen werden die seit dem 1. Mai 1867 ausgeführten Werke der französischen und fremden Künstler, welche einer der folgenden sieben Gattungen angehören: 1. Malerei; 2. Zeichnung, Aquarelle, Pastell, Miniatur, Email, Porcelan, Kartons zu Glasgemälden; 3. Bildhauerkunst; 4. Medaillen und geschnittene Steine; 5. Baukunst; 6. Kupferstich; 7. Lithographie. Ausgeschlossen sind Kopien, Gemälde oder Zeichnungen ohne Rahmen und Skulpturen von nicht gebrannter Erde. Ueber die Zulassung entscheidet eine besondere Jury. Das Nähere über die Förmlichkeiten der Anmeldung und Beförderung, die Zahl und Art der Preise und die Zusammensetzung der internationalen Preisjury wird in einem besonderen Reglement bestimmt werden.

III. Besondere Bestimmungen für die Erzeugnisse der Industrie und des Ackerbaues. Ganz ausgeschlossen sind entzündliche, knallende oder sonst gefährliche Materien. Nur in geeigneten Gefäßen werden Weingeist, Alkohole, Oele, Essenzen, korrosive oder sonstige, für die anderen Ausstellungsgegenstände schädliche oder für das Publikum lästige Stoffe zugelassen; Zunder, Feuerwerksgegenstände, chemische Zündhölzchen und ähnliche Artikel können nur in nachgeahmter Form und ohne Beisatz von Zündstoff ausgestellt werden. Der General-Kommissär behält sich nöthigenfalls ein nachträgliches Einschreiten gegen solche Objekte vor. Für Apparate, welche Wasser, Gas oder Dampf erfordern, muß die entsprechende Quantität bei der Anmeldung bezeichnet werden, desgleichen für Maschinen ihre Schnelligkeit und Triebkraft. Uebrigens werden Wasser, Gas, Dampf und Triebkraft für die Maschienen-Galerie umsonst geliefert; nur die Verbindung mit dem Wellbaum fällt den Ausstellern zur Last. Für Preise ist schon jetzt die Summe von 1,500,000 Francs ausgeworfen.

IV. Verwaltung und Polizei. Es steht den Ausstellern frei, neben ihren Namen oder ihrer Firma noch die Personen namhaft zu machen, die in irgend einem Maße an der Herstellung des Objektes mitgewirkt haben. Die Aussteller werden ausdrücklich aufgefordert, den Preis ihrer Artikel an denselben zu bezeichnen, weil dies der Jury ihr Werk erleichtern und für den Besucher von Interesse sein kann. Die Administration übernimmt keine Verantwortung für Feuer- oder sonstigen Schaden; es bleibt den Ausstellern überlassen, ihre Erzeugnisse zu versichern. Gegen Diebstahl und Unterschlagung wird ein allgemeiner Wachtdienst eingerichtet werden, doch geht die Obhut über die einzelnen Abtheilungen die fremden Kommissäre an. Die von ihnen angestellten Agenten müssen von dem General-Kommissär bestätigt werden, einen besonderen Anzug tragen und können stets die Hilfe der französischen Polizeibeamten, welche in den Hauptadern der Ausstellung verkehren werden, zu Hilfe rufen. Der Staat

übernimmt auch für Diebstähle und Unterschleife keine Verantwortung. Die Ausstellung hat durch Dekret vom 4. September die Privilegien eines wirklichen Entrepots erhalten. Die Gegenstände erfreuen sich also vollkommener Zollfreiheit. Alle auf die Ausstellung bezüglichen Mittheilungen sind „an den Senator General-Kommissar der Weltausstellung von 1878 in Paris" zu richten.

Die Klassificirung ist in ihren Hauptrubriken folgende:

I. Gruppe: Kunstwerke. Klasse 1: Oelgemälde. Klasse 2: Sonstige Malereien und Zeichnungen. Klasse 3: Skulpturen und geschnittene Steine. Klasse 4: Baupläne. Klasse 5: Kupferstiche und Lithographien.

II. Gruppe: Erziehung, Unterricht, Material und Verfahren der freien Künste. Klasse 6: Elementar- und Volksunterricht. Klasse 7: Mittel-Unterricht. Klasse 8: Höherer Unterricht. Klasse 9: Buchdruckerei und Buchhandel. Klasse 10: Papier, Mal- und Zeichen-Material, Buchbinderei. Klasse 11: Zeichnung und Plastik im Kunstgewerbe. Klasse 12: Photographie. Klasse 13: Musik-Instrumente. Klasse 14: Heilkunde und Gesundheitspflege. Klasse 15: Messungs-Instrumente. Klasse 16: Geographische Karten und Apparate.

III. Gruppe: Möbel. Klasse 17: Wohlfeile und Luxus-Möbel. Klasse 18: Tapezier- und Dekorations-Arbeit. Klasse 19: Glaswaaren. Klasse 20: Thonwaaren. Klasse 21: Teppiche. Klasse 22: Tapeten. Klasse 23: Messerwaaren. Klasse 24: Goldarbeiten. Klasse 25: Kunstbronzen und sonstige Metallgüsse. Klasse 26: Uhrmacherei. Klasse 27: Heizungs- und Beleuchtungs-Apparate. Klasse 28: Parfümerie. Klasse 29: Leder- und Korbarbeiten.

IV. Gruppe: Gewebe und Bekleidung. Klasse 30: Baumwollgarne und Gespinnste. Klasse 31: Flachs und Hanf. Klasse 32: Kammwolle. Klasse 33: Krämpelwaare. Klasse 34: Seiden. Klasse 35: Shawls. Klasse 36: Spitzen, Stickereien, Posamentir-Arbeiten. Klasse 37: Leinwäsche. Klasse 38: Kleidungsstücke beider Geschlechter. Klasse 39: Juwelen und Schmucksachen. Klasse 40: Waffen und Jagdartikel. Klasse 41: Reise-Artikel und Lagerzeug. Klasse 42: Spielzeug.

V. Gruppe: Bergbau und verarbeitete Metalle. Klasse 43: Bergwerke und Hämmer. Klasse 44: Forst-Industrien. Klasse 45: Jagd und Fischerei. Klasse 46: Landwirthschaftliche Erzeugnisse, die nicht als Nahrungsmittel dienen. Klasse 47: Chemie und Pharmacie. Klasse 48: Wäscherei und Färberei, Kattundruck und Appretur. Klasse 49: Leder und Felle.

VI. Gruppe: Maschinen-Industrien. Klasse 50: Maschinen für Berg- und Hüttenbau. Klasse 51: Maschinen für Land- und Forstwirthschaft. Klasse 52: Maschinen für die Verarbeitung von Naturalien zu Nahrungsmitteln. Klasse 53: Maschinen für Chemie, Pharmacie und Gerberei. Klasse 54: Maschinen zu allgemein mechanischem Gebrauch. Klasse 55: Hilfsmaschinen. Klasse 56: Maschinen für Spinnerei und Seilerei. Klasse 57: Webstühle. Klasse 58: Näh- und Zuschneidemaschinen. Klasse 59: Maschinen zur Herstellung von Möbeln und Behausungen. Klasse 60: Maschinen für Papierfabrik und Farbendruck. Klasse 61: Verschiedene spezielle Maschinen. Klasse 62: Wagenbau und Stellmacherei. Klasse 63: Sattlerei und Riemerei. Klasse 64: Eisenbahnmaterial. Klasse 65: Telegraphie. Klasse 66: Genie, Straßenbau, Baukunst. Klasse 67: Schifffahrt und Rettungsdienst. Klasse 68: Kriegskunst.

VII. Gruppe: Nahrungsstoffe. Klasse 69: Getreide und Mehl. Klasse 70: Bäckerei und Zuckerbäckerei. Klasse 71: Fett, Oel, Milch und Eier. Klasse 72: Fleisch und Fische. Klasse 73: Gemüse und Früchte. Klasse 74: Konditorwaaren und eingemachte Früchte. Klasse 75: Scharfe Getränke.

VIII. Gruppe: Ackerbau und Fischzucht. Klasse 76: Landwirthschaftliche Anlagen und Betriebsmittel. Klasse 77: Pferde, Esel und Maulesel. Klasse 78: Rindvieh. Klasse 79: Schafe und Ziegen. Klasse 80: Schweine, Kaninchen. Klasse 81: Federvieh. Klasse 82: Hunde. Klasse 83: Nützliche und schädliche Insekten. Klasse 84: Fische, Schal- und Weichthiere.

IX. Gruppe: Gartenbau. Klasse 85: Gewächshäuser und sonstiges Gartenmaterial. Klasse 86: Zierpflanzen. Klasse 87: Gemüse. Klasse 88: Obst. Klasse 89: Sämereien und Setzlinge. Klasse 90: Treibhauspflanzen.

Die Festspiele von Bayreuth. Während unser „Patronatsherr" — schreibt die „Köln. Zeitung" — der musikalischen Seite der, wenn auch nicht die Welt, so doch einen Theil von ihr bewegenden großartigen Aufführungen am Gestade des rothen Mains seine sachkundige Würdigung gewidmet hat, der es natürlich, wie bei allen Urtheilen über ästhetische Dinge, an Zustimmung und Widerspruch nicht fehlen wird, bietet der Gegenstand noch einen weiteren Gesichtspunkt als ein Stück echt deutscher Arbeit, an der sich aus der Nation Hoch und Niedrig, vom Fürstenthron bis zur einfachen Werkstatt, betheiligt haben. Für die Werthschätzung dieser Seite des Unternehmens ist der musikalische Standpunkt des Beurtheilers, ob er in der Zukunftsmusik alles Heil sieht oder unter dem Einfluß der großen Meister der Vergangenheit mehr kritisch an sie herantritt, von wenig Einfluß. Jeder gute Deutsche wird sich freuen müssen, daß die ungeheuren Schwierigkeiten der Bayreuther Festspielwochen in Jahre langen Mühen durch Opfer und Anstrengungen aller Art und von allen Seiten überwunden worden sind, und die Freunde der Unternehmung aus anderen Nationalitäten werden uns gern zugestehen, daß deutsche Begeisterung und deutsche Arbeit der feste Rückhalt der ganzen großartigen Schöpfung gewesen sind. Wiederholt ist während der ersten Aufführung von Nichtdeutschen die Anerkennung ausgesprochen worden, daß nur deutsche Geduld und Ausdauer die gewagte Sache zum Ziele führen konnte, und dieses Lob darf man ohne Ueberhebung als wohlverdient entgegennehmen. Aber auch darin läßt sich der nationale Grundton des Ganzen, dem ja auch der Dichterkomponist in der Wahl des Stoffes gerecht werden wollte, nicht verkennen, daß wie so vieles Andere in Deutschland und jüngst noch die Aufrichtung des deutschen Reichs selber, auch das Bayreuther Unternehmen durch das Zusammenwirken von Fürst und Volk zur Ausführung gebracht worden ist. Und — ein Parallelismus, der sich Jedem aufdringen muß — derselbe deutsche König, dessen hochherziger Initiative wir es zu danken haben, daß wir wieder von „Kaiser und Reich" sprechen können, hat dem Versuch, in neuer Weise ein nationales Musikdrama zu schaffen, eine Opferwilligkeit ohne Gleichen entgegengebracht. Wer immer an den Festspielen von Bayreuth sich erfreut, wird dessen eingedenk sein, daß allein der großmüthige Schutz, welchen der König Ludwig II. von Bayern dem bis dahin verbannt in der Fremde weilenden Komponisten seit mehr als einem Jahrzehnt gewährte und gewährt, es ermöglicht hat, die Vorbereitung und Ausführung der jetzt in Bayreuth der Nation unterbreiteten Werke in Angriff zu nehmen und zu vollenden. Bis zur heutigen Stunde ist es der Landesfürst gewesen, welcher in jedem kritischen Augenblick die Schwierigkeiten durch seine Liberalität geebnet hat. Wenn deshalb König Ludwig zunächst den Proben beiwohnte und ohne Prang oder Ostentation bei der Festesaufführung sich gewissermaßen an der letzten Vorbereitung der Vollendung selbst betheiligte, hat er darin nur den Charakter seiner im besten Sinne des Wortes königlichen Mitwirkung an einer zur Freude und zur Ehre des ganzen deutschen Volks bestimmten Geistesthat aufrecht erhalten. Den deutschen Kaiser, der stets bereit ist, des ihm von Fürsten und Volk gewordenen Amtes treu zu walten, sehen wir dagegen als Repräsentanten des deutschen Reiches sich an der gewaltigen Schöpfung erfreuen, die, was man auch über ihre Gestaltung in der Zukunft denken mag, ein deutsches Ehrendenkmal für alle Zeit bleiben wird. Aber, wie schon angedeutet, neben der Huld, welche der Unternehmer am Fürstenthron gefunden, kann nicht genug die Aufopferung gepriesen werden, womit deutsche Tonkünstler ersten Ranges der Aufführung ihre besten Kräfte Jahre lang gewidmet haben. Von der ersten Gesangskünstlerin bis zu dem einfachen Orchestermitgliede ist eine Kette fortlaufender Opfer gebracht worden, um in einem genialen Meister die deutsche Tonkunst selbst zu ehren und ein von Schwierigkeiten strotzendes Werk zur würdigen Vollendung zu bringen. Dieser Opfersinn, welchen in gleicher Weise der Fürst auf dem Thron und die Künstlerschaft bewährt haben, wird der Nation als eine dauernde Errungenschaft bleiben. Sie giebt uns die Gewißheit, daß für noch so ideal angelegte Pläne, wenn nur der göttliche Funke des Genius in ihnen sprüht, in allen Lebensstellungen Empfindung und Selbstverläugnung vorhanden ist, und gerade in unseren Tagen, denen man so gern die Verherr-

lichung des schnöden Mammons und des nackten Besitzes um seiner selbst willen nachredet, bilden die „Tage von Bayreuth“ einen glänzenden Beweis dafür, daß wir immer noch würdig sind, die großen Männer unserer ideal klassischen Zeit, Schiller und Goethe und die anderen sie umgebenden Geisteshcroen, als die Unseren hochzuhalten und zu verehren.

Bezüglich des Baues der künftigen kgl. Bibliothek in Berlin auf dem Terrain des jetzigen Gebäudes der Kunstakademie und der angrenzenden Grundstücke steht jetzt, wie verlautet, fest, daß die Zustimmung zur Hergabe des Akademie-Gebäudes und der Gardes du Korps-Kasernements in der Charlottenstraße ertheilt ist, dagegen hinsichtlich der königlichen Marställe in der Dorotheenstraße noch immer auf sich warten läßt. Der Gesammtbau soll in drei verschiedenen Stadien ausgeführt werden. Man wird zunächst mit dem Flügel in der Charlottenstraße beginnen, und zwar sobald für die jetzt kasernirte dritte Schwadron des Regiments Gardes du Korps ein Unterkommen gefunden ist. Dieser Flügel soll einer Million Bände Raum schaffen. In einer zweiten Bauperiode soll das Vordergebäude an Stelle der jetzigen Kunstakademie errichtet werden und der Abschluß dann nach Beseitigung der Marställe erfolgen, wodurch übrigens die Möglichkeit einer Erweiterung des Gebäudes für die Zukunft offen bleiben soll. Zunächst würde die Unterbringung von $2\frac{1}{2}$ Millionen Bänden ermöglicht werden. Das Gebäude soll in einer auf antiken Motiven beruhenden Architektur ausgeführt werden. (Berl. Tagebl.)

Zeitschriften.

Anzeiger für Kunde d. deutschen Vorzeit. No. 8.

Zur Geschichte des Hexenwesens, von J. Baader. — Deutsche Kunstwerke aus dem 8. Jahrhundert, von Nagel. — Subscriptionen und Preise von Handschriften nebst kleinen unedierten Gedichten. — Eine Lichtputzscheere aus dem 16. Jahrh. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 37. 38.

Eröffnung des Gewerbemuseums in Gmünd. — Fach-Lehranstalten in der Provinz Hannover. — Die Keramik auf der Weltausstellung in Philadelphia. — Gobelins-Ausstellung in Paris.

The Academy. No. 228.

Jacopo de' Barbarj and Peter Vischer, von E. Fortnum. — Attavante, miniaturist of Florence and his principal works, von J. W. Bradley. — Manchester autumn exhibition, von J. A. Carr.

L'Art. No. 90.

Richard Wagner et le Wagnérisme. A propos des représentations de Bayreuth, von Ch. Vimenal. — Silhouettes d'artistes contemporains: I. Henri Pils, von J. B. Wemsill. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 9.

Die ersten deutschen Malerschulen, von Engelhardt. — Die Findung Mosis, von Weinhold. (Mit Abbild.) — Vom Todtentanz der Marienkircke zu Berlin.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

IV. Jahrgang.
N°. 1.

20. Januar.
1876.

MITTHEILUNGEN DER GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST."

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien IX., Boethovengasse 6 zu richten.

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Mittheilungen des Obmannes des Verwaltungsrathes.

Sitzung des Curatoriums vom 19. Nov. 1875.

Der Verwaltungsrath der Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt hat der in der Geſchäftsordnung vorgezeichneten Pflicht nachzukommen, über die Reſultate der Thätigkeit des abgelaufenen Verwaltungsjahres Bericht zu erſtatten, und iſt in der erfreulichen Lage, die verehrte Verſammlung zu dieſem Zwecke in den von der hochgeehrten Leitung des k. k. Muſeums für Kunſt und Induſtrie uns gaſtfreundlich überlaſſenen ſchönen Räumen begrüſsen zu können.

Der erſte Punkt, welcher zur Kenntniſs der verehrten Verſammlung zu bringen iſt, betrifft die in der General-Verſammlung vom 4. Februar d. J. beſchloſſene Statuten-Aenderung. Es wurden in dem Texte der Statuten die in dieſer General-Verſammlung vereinbarten Aenderungen im Einvernehmen mit den Herren Antragſtellern vorgenommen, und von der hohen Statthalterei ſonach die derſelben vorgelegten neuen Statuten mit Erlaſs vom 5. April Z. 8022 im Sinne des §. 9 des Geſetzes vom 15. November 1867 genehmigend zur Kenntniſs genommen.

Mit dem §. 6 der neuen Statuten wird uns die lange erwünſchte Gelegenheit zur Erweiterung unſerer Publicationen geboten. Der Verwaltungsrath hat von dem in dieſem §. eingeräumten Rechte, d. i. von der Ausgabe auſserordentlicher Publicationen mit der erſten Lieferung der in Verbindung mit dem ungariſchen Landesvereine für bildende Kunſt zu publicirenden Landes-Galerie zu Budapeſt, den erſten Gebrauch gemacht. Obwohl dieſe Lieferung noch nicht in den Händen der ſämmtlichen Mitglieder ſich befindet, erſcheint durch die bisherige Subscription schon die Ausgabe weiterer Hefte in gleicher Weiſe geſichert, daher wir ſchon im nächſten Monate die zweite Lieferung werden ausgeben können. Dieſelbe wird, auſser drei Radirungen Unger's nach Tiepolo, Snyders und Rembrandt, einen Stich Büchel's nach Boltraffio's Madonna mit dem Kinde enthalten, und können unſere Mitglieder um den geringen Preis von 10 Mark eine Publication beziehen, die im Kunſthandel mit 24 Mark grosse Verbreitung gefunden hat. Noch günſtiger iſt das Verhältniſs des Preiſes für unſere erſten ſechzig Gründer, welche épreuves d'artiste um 20 Mark erhalten, die im Kunſthandel mit 72 Mark bezahlt werden. Sobald der Fortſchritt des Werkes eine ſyſtematiſche Reihung der Bilder zuläſst, wird demſelben auch der Text in der gleichen Gröſse der Blätter beigefügt werden.

Noch eine zweite auſserordentliche Publication wurde vorbereitet, die in den erſten Monaten des nächſten Jahres zur Ausgabe reif wird. Dadurch nämlich, daſs das Galeriewerk, welches Meiſterwerke hauptſächlich der Wiener Galerien bringt, in die Reihe

unſerer regelmäſsigen Publicationen aufgenommen iſt, hört die Möglichkeit auf, unſeren Mitgliedern, wie es früher geſchah, jährlich zwei Albumhefte zu bieten. Wir wollen aber, wie ſchon einmal ausgedrückt, mit dem modernen Album »praktiſche Kunſtgeſchichte der Gegenwart« treiben, und dieſer Zweck erheiſcht eine gröſsere Reichhaltigkeit des Albums. Um die eingetretene Lücke auszufüllen hat der Verwaltungsrath daher die Ausgabe des »erſten Heftes der zweiten Serie des Albums« als aufserordentliche Publication beſchloſſen, welches drei gelungene Stiche Forberg's u. z. Angeli's im Belvedere befindliche »Jugendliebe« und Camphauſen's bekannte Reiterbilder Friedrich's des Grossen und des grossen Kurfürſten, dann drei intereſſante Original-Radirungen von Hartmann, Schönleber und Fiſcher enthalten wird. Wir hoffen mit dieſer Publication einem groſsen Theile unſerer Mitglieder entgegen zu kommen.

Für das begonnene Jahr iſt an bedeutenderen regelmäſsigen Publicationen Rethel's »Hannibalzug« ſchon im Beſitze unſerer Mitglieder. Hugo Bürkner's Reproduction dieſes Meiſterwerkes hat allgemeine Anerkennung gefunden. Wir hoffen ſeinen bewährten Händen ein anderes Meiſterwerk allerhöchſten Ranges übergeben zu können, ſobald die dazu nothwendigen Vorſtudien die Antragſtellung zulaſſen. Es wurden ſehr bedeutende Opfer gebracht, um dem Rethel'ſchen Werke eine würdige Ausſtattung zu ſichern, und in der That laſſen die in der Anſtalt Zöller's hergeſtellten Drucke nichts zu wünſchen übrig. Profeſſor Hettner's Text hat uns eine dankenswerthe Erläuterung zu dem Werke gegeben.

Ein zweites, ſehr bedeutendes Werk, das unſere Mitglieder für 1876 erhalten, befindet ſich ſchon im Drucke. Es iſt dies J. F. Vogel's Stich nach Van Dyck's »Marie Louiſe de Taſſis« in der fürſtlich Liechtenſtein'ſchen Galerie. Der zur Anſicht ausgeſtellte Probedruck dürfte dieſen Stich den hervorragendſten ſeiner Art anreihen. Durch dieſes Blatt rückt die Geſellſchaft in erfreulicher Weiſe ihrem angeſtrebten Ziele näher. Um den Stecher der Geſellſchaft zu erhalten, wird der verehrten Verſammlung noch heute der Antrag über einen ihm zu übertragenden, neuen bedeutenden Stich zur Entſcheidung vorgelegt werden.

Die letzte der für 1876 auszugebenden ordentlichen Publicationen, das Heft IV des Galeriewerkes, iſt zur Vertheilung bereits vorbereitet. In derſelben wird der tüchtige Kupferſtecher Burger in München unſeren Mitgliedern mit dem Stiche nach Mieris »Dame mit dem Papagei« das erſtemal vorgeführt. Das Heft enthält ferner Fiſcher's Radirung nach G. Pouſſin's Bilde im Belvedere, das im Kataloge als »Italieniſche Landſchaft mit dem Grabmal der Cäcilia Metella« bezeichnet iſt, dann Unger's Radirung nach dem in der gräflich Czernin'ſchen Galerie befindlichen reizenden »Intérieur« von v. der Meer von Delft. Zum Schluſſe dieſer Aufzählung des ſchon Fertigen muſs auch auf die vorzüglichen Leiſtungen unſerer beiden Kupferdruckereien aufmerkſam gemacht werden, die in dem Drucke von Vogel's Stich aus Kargl's und in den Drucken von Unger's Radirungen aus Piſani's Druckerei vorliegen.

Die den nächſten Jahren geltende künſtleriſche Thätigkeit für die Zwecke der Geſellſchaft war eine ſehr groſse:

Profeſſor Jacoby hat das ganze Jahr ausſchlieſslich an der »Schule von Athen« geſchaffen. Zwei Dritttheile der Platte ſind in Ton geſetzt. Bis zum Frühjahre wird die ganze Platte in dieſer Weiſe durchgebildet ſein, und wird Profeſſor Jacoby dann einen Probedruck vorlegen. Das dann noch fehlende Zuſammenſtimmen dürfte kaum mehr als ein Jahr in Anſpruch nehmen, und ſo reift auch dieſes groſsartige Werk der Vollendung entgegen.

Sonnenleiter's in der letzten Curatorium-Sitzung ausgeſtellte Zeichnung des Rubens'ſchen »Venusfeſtes« hat von künſtleriſcher Seite verſchiedene ſich widerſprechende Urtheile über die richtige Wahl des Formats hervorgerufen. Um in ſo wichtiger Angelegenheit mit Sicherheit vorzugehen, wurde dieſelbe noch vor Beginn des Stiches von einem Künſtler-Comité gründlicher Begutachtung unterzogen. Das Comité beſtand aus den Herren Profeſſoren Eiſenmenger, Griepenkerl, Jacoby und Laufberger und aus dem Galerie-Kuſtos Herrn A. Schäffer, und auf deren einſtimmigen Antrag wurde vom Verwaltungsrathe beſchloſſen, den Stich in der Breite von 20 Wiener Zoll herzuſtellen. Der Stich wird in Folge dieſes Beſchluſſes etwas kleiner als urſprünglich projektirt war, aber: erſtens werden dadurch die Schwierigkeiten beſeitigt, welche die flüchtige, nur andeutungsweiſe Durchbildung einzelner Stellen des Originals einer Reproduction in gröſserem Formate entgegenſtellt: Schwierigkeiten, die inſofern unbeſiegbar ſind, als der Stecher durch das gröſsere Format gewiſſermaſsen zu einer Ergänzung des Originals gezwungen würde; zweitens: kommt, wie die photographiſch reducirte Zeichnung beweiſt, das herrliche Original noch immer zu vollkommen ſchönem und klarem Ausdrucke; und drittens wird, da die Verkleinerung des Stiches deſſen ſchnel-

lere Herftellung ermöglicht, unferen Mitgliedern ein weiterer werthvoller Stich von der Hand Sonnenleiter's gewonnen, nämlich jener des Bildniffes von Rubens' zweiter Frau »Helene Fourment«, das Sonnenleiter als Erfatz gern gewährt wurde. Inzwischen ift das »Venusfeft« fchon weit vorwärts gediehen. Die in dem vorliegenden Aetzdrucke fchon in gröfserem Umfange wahrzunehmende Durchbildung des landfchaftlichen Theiles läfst erfreuliche Schlüffe auf die treffliche und charakteriftifche Wiedergabe des Originals zu. Bei dem vorausfichtlichen, gleichmäffigen Fortfchritte der Arbeit ift die Vollendung des Stiches in zwei bis längftens drei Jahren zu erwarten. Es ift daher fchon jetzt an der Zeit, unfere Mitglieder, insbefondere aber neu Eintretende darauf aufmerkfam zu machen, welch weiteres bedeutendes Kunftwerk in Ausficht fteht, das aber feiner grofsen Koften wegen nur jenen Mitgliedern wird übergeben werden können, die unferer Gefellfchaft wenigftens drei Jahre angehören, oder die entfprechenden Jahrgänge nachbeziehen.

Vittore Carpaccio's Darftellung aus dem Leben der heiligen Urfula in der Accademia di belle arti in Venedig ift in dem, nach Pitner's Aquarell in Haupt's Atelier herzuftellenden Farbendrucke fchon wefentlich vorgefchritten. Pitner und Haupt find von dem Beftreben erfüllt, ihrem Werke die gröfstmögliche Vollendung zu geben, wir können daher dem Gelingen diefes gröfseren Verfuches mit einer der Gefellfchaft fonft ferner ftehenden Art der Vervielfältigung mit Beruhigung entgegen fehen. Der Druck wird im Laufe des kommenden Sommers vollendet fein, und mit Beginn des nächften Vereinsjahres unferen Mitgliedern übergeben werden können. Auch der Bezug diefes Bildes ift nach Curatorium-Befchlufs vom 4. Februar an dreijährige Mitgliedfchaft gebunden, wie wir denn von jetzt an hoffentlich in jedem Jahre mindeftens eine Publication von höherer, ja von höchfter Bedeutung zu bieten im Stande fein werden.

Zu folch bedeutenden Publicationen wird auch Prof. J. L. Raab's Stich der »Zigeuner-Madonna« von Tizian im Belvedere zählen, rückfichtlich deffen in Ausführung des Curatoriums-Befchluffes vom 4. Februar der Vertrag abgefchloffen wurde. Prof. Raab verpflichtete fich den Stich in drei Jahren zu vollenden, und hat für denfelben das Aquarell im Laufe des Sommers nach dem Originale bereits hergeftellt. Gleichzeitig mit Raab zeichneten im Belvedere Burger das reizende Porträt einer Venetianerin von Palma vecchio, bekannt unter der Bezeichnung »Violante« und Wagenmann aus Stuttgart den »Ganymed« von Correggio, zwei der Perlen unferer kaiferlichen Galerie, welche, wie wir ausfprechen dürfen, fehr tüchtigen Händen anvertraut, unfer Galeriewerk in erfreulicher Weife bereichern werden.

Forberg, von dem wir fchon mehrere gelungene Blätter befitzen, wird feinen Stich nach dem von der Wiener Weltausftellung her bekannten Bilde Bendemann's: »Die Wegführung der Juden in die babylonifche Gefangenfchaft« in den nächften Monaten vollenden.

Klaus, von dem Waldmüllers »Johannis-Andacht« fertig vorliegt, hat Rembrandt's prachtvolles Selbftporträt aus dem Belvedere zur Radirung, Büchel in Dresden, von welchem der fchon erwähnte Stich nach Boltraffio herrührt, den in Linien-Manier herzuftellenden Stich des Portraits der »Lady Seymour« von Holbein in derfelben Galerie übernommen.

Die getreue und forgfam durchgeführte grofse Zeichnung Schönbrunner's auf Holz nach dem Dürer'fchen Allerheiligenbilde, die wir heute zur Anficht aufftellen konnten, foll nun in die Hände Paar's übergehen, obgleich wir von dem letzteren diesmal, infofern es feine Thätigkeit für die Gefellfchaft betrifft, leider nur berichten können, dafs er uns das feierliche Verfprechen gab, den fchon fo lange in Arbeit befindlichen Farbendruck nach Oftade endlich fertig zu machen.

Von jüngeren Kräften hat Junker in Berlin den Stich eines zweiten Frauenportraits von Palma vecchio begonnen, und ift der talentvolle Schüler Jacoby's, Pfründer, eben im Begriffe, an das »Bildnifs eines jungen Mannes« von Maffaccio die letzte Hand anzulegen.

Für das Album find wir in der Lage, der verehrten Verfammlung an neuen Blättern zwei fehr gelungene Stiche vorzuweifen, nämlich: Piloty's »Verkündigung des Todesurtheils an Maria Stuart« von Doris Raab und Hermann Kaulbach's »Kinderbeichte« von Schmidt, dann eine vortreffliche Radirung Raufcher's nach des Malers Math. Schmidt »Sittenpredigt«.

Von hiefigen Kunftwerken hat endlich noch Hugo Bürkner in Dresden die Zeichnung von Eifenmenger's Fries-Medaillons im Mufeum für Kunft und Induftrie, die Darftellung der Kunfthandwerke behandelnd, in Angriff genommen.

Es ift jedoch auch noch der Stiche zu erwähnen, die nach Meifterwerken der ehemaligen Efterhazy- jetzt Landes-Galerie in Budapeft in Ausführung begriffen find, u. z. 1) Rembrandt's Damenportrait, ein Werk, deffen Abftammung von dem genannten Meifter zwar fraglich ift, das aber von folch bedeutender künftlerifcher Wirkung ift,

dafs deffen fchon früher an Doris Raab übergebene Reproduction den zuerft ausgefprochenen Wunfch eines jeden der bisher von uns nach Budapeft entfendeten Kupferftecher bildet. 2) Gonzales Coques, »Die Familie Van Eyck's«, Stich von Doby. 3) Metsu, »Ein vor einer Dame knieender Herr«, Stich von Raufcher. 4) Bronzino, »Die Geburt Chrifti«, Stich von Schmidt, und endlich Francia »Madonna«, Stich von Martin; die erwähnten Stecher find zum Theile durch die vorliegenden fchönen Blätter nach Kaulbach und Piloty, zum Theile durch andere unferen Mitgliedern fchon bekannte, gelungene Blätter bewährt.

Diefe Aufzählung giebt ein Bild immer fortfchreitender reger Thätigkeit im edelften Sinne des Wortes. Unfer Streben ift, wie wir fchon wiederholt ausgefprochen, nach und nach Alles, was an hervorragenden künftlerifchen Kräften in der vervielfältigenden Kunft exiftirt, um uns zu fcharen. Wir müffen aber auch von den Freunden der Kunft und von allen jenen, deren Beruf es ift, den Sinn und die Liebe für die Kunft zu erwecken und zu verbreiten, unterftützt werden, um die zu folcher Thätigkeit nothwendigen, fehr namhaften materiellen Mittel zu gewinnen.

Wir unterlaffen es, jetzt fchon eine Abrechnung für das verfloffene Jahr zu geben, da mit dem nahen Schluffe des Solarjahres ohnehin die Bilanz vorzulegen fein wird. Soviel aber können wir mittheilen, dafs trotz der immer mehr fich fühlbar machenden Ungunft der Zeit die nächfte Bilanz jener des Vorjahres hoffentlich nicht nachftehen wird. Aber wir kämpfen nicht blos mit den allgemein ungünftigen Verhältniffen der Gegenwart, fondern wir haben jetzt eines ganz fpeciellen Anlaffes wegen, nämlich wegen des vom Januar an entfallenden Rechtes des unentgeltlichen Befuches der Ausftellungen im Künftlerhaufe, den Austritt mancher Mitglieder in Wien zu beklagen. Der dadurch fich ergebende Verluft dürfte fich wohl mit den wegfallenden Zahlungsverpflichtungen ausgleichen. Allein, wir wollen auch im nächften Jahre keinen Rückfchritt ausweifen. Wir wenden uns daher an unfere Mitglieder und an alle Freunde der Kunft mit der Bitte, im Intereffe unferes künftlerifchen Unternehmens thätig zu fein, denn Freunde und Kenner der ernften Kunft, für die wir arbeiten und immer mehr arbeiten werden, find felten und wohnen weit zerftreut; unfere Mitglieder müffen uns daher helfen, fie aufzufuchen und unferem Unternehmen zuzuführen.

Ordentliche Publicationen.

Lieferung 3 des Galeriewerkes.

Anton van Dyck,

geb. zu Antwerpen am 22. März 1599, gest. zu London am 9. December 1641.

Marie Louise de Tassis,

Gemälde in der Galerie Liechtenftein in Wien, geftochen von *Friedrich Vogel.*

Vielleicht in keiner europäifchen Sammlung, felbft die englifchen Galerien nicht ausgenommen, kann man van Dyck als Bildnifsmaler fo vortrefflich kennen lernen wie in der Galerie Liechtenftein in Wien, die mehr als dreifsig Bilder von feiner Hand befitzt. Die Krone von allen, ja wohl das fchönfte Frauenbildnifs, das van Dyck überhaupt gemalt hat, ift das lebensgrofse Kniestück einer jungen Dame aus Antwerpen, Marie Louife de Taffis (Nr. 115, hoch M. 1,29, breit 0,93). Es ift offenbar in die Zeit zu fetzen, welche auf die Rückkehr des 27jährigen Meifters aus Italien nach Antwerpen (1626) folgt. Damals blieb van Dyck zunächft mehrere Jahre in der Heimath, bis ihn dann die Berufung an den Hof Karl's I. im Jahre 1632 nach England führte. Vogel's neuer Stich giebt das Bildnifs meifterhaft wieder, die reiche Farbenwirkung mit entfchiedenen Contraften und fein abgewogener, kühler Harmonie, ift mit allen Mitteln der reproducirenden Kunft feftgehalten; bei gediegener Zeichnung und ficherer Führung der Strichlagen ift der Kopf vortrefflich modellirt und tritt dominirend hervor. Vogel hat die effektvolle Wiedergabe der Stoffe, die fich doch wieder discret dem Ganzen einfügen, zu treffen gewufst. Tief dunkles Seidenkleid und im Gegenfatz hiezu Unterkleid und Aermel von weifsem Atlas, ein bis zum höchften Licht gefteigerter, zarter Fleifchton, aber dunkle Augen und volle dunkle Locken, welche das Antlitz einfchliefsen. Dazu Perlenhalsband, reiche Bufenkette von Perlen und ein funkelndes Kreuz auf der Bruft, der elegante, abftehende Spitzenkragen, der Fächer von Federn, dies Alles mit fpielender und reizvoller Technik behandelt.

In England hatte van Dyck fpäter fo manche ftrahlende Schönheit des Hofes zu malen, aber keines diefer Bildniffe, felbft nicht die ftolzen Frauengeftalten, welche das Speifezimmer im Schlofs Petworth fchmücken, kann fich mit diefem Bilde meffen. Bei den Engländerinnen tritt uns faft immer das höfifche Wefen entgegen, welches ihr ganzes Benehmen bis in die Fingerfpitzen beftimmt; fie haben gewiffermafsen eine einftudirte Rolle zu fpielen, und fie find auch da, wo fie

unbelaufcht fcheinen wollen, felten von Abfichtlichkeit frei. Hier dagegen ift die vollfte Natürlichkeit mit der Vornehmheit vereinigt. Die junge Dame ift eine echt brabanter Schönheit, ftattlich von Wuchs, fchwerlich von leichtem Schritt beim Gehen, aber von gelaffener, ansprechender Unbefangenheit und von feiner Weltbildung. Das leichte, fpielende Halten des Fächers mit der Rechten, das läffige Niederfallenlaffen des linken Armes find höchft charakteriftifch, die Züge find zwar nicht geiftvoll, aber anziehend, und werden durch die nur ganz leife anklingende Schalkhaftigkeit um fo fprechender.

Johann Friedrich Vogel ward am 17. December 1829 zu Ansbach geboren und follte, nachdem er das Zeichnen fchon in früherem Kindesalter getrieben, die Akademie in München befuchen. Aber diefer Verfuch fchlug fehl; im fechzehnten Jahre kam er in C. Mayer's Kunftanftalt in Nürnberg, wo er fieben Jahre blieb und während diefer Zeit auch vier Jahre lang die unter A. Reindel's Direction ftehende Kunftfchule befuchte. Der Wunfch, fich in der Technik des Kupferftiches auszubilden, führte ihn noch zu L. Sichling nach Leipzig und bald darauf nach Düffeldorf. Einen Zeitraum von 13 Jahren, der nur durch einen zweijährigen Aufenthalt in Paris unterbrochen wurde, verlebte er hier, durch den munteren Ton des Künftlerkreifes feftgehalten, durch den Verkehr mit Malern wefentlich in feiner auf die Wiedergabe des Coloriftifchen ausgehenden Richtung gefördert. Sein erfter gröfserer Stich wurde nach einem Bilde von C. Lafch: »Bei der Witwe«, ausgeführt und erhielt 1865 in Paris die goldne Medaille; dann wurde nach fchon früher ausgeführter Zeichnung, im Auftrage des Düffeldorfer Kunftvereins, das berühmte Bild von L. Knaus, »Die Spieler«, geftochen. Mit diefem Blatte, das 1869 auf der Internationalen Kunftausftellung in München die goldne Medaille erhielt, war der Ruf des Künftlers feft begründet. Ebenfalls im Auftrage des Düffeldorfer Kunftvereins ftach er dann »Seni vor der Leiche Wallenftein's« nach Piloty und fiedelte 1869 auf Veranlaffung des Malers nach München über, wo ihn die Akademie zum Ehrenmitgliede ernannte, und er, in lebhaftem Verkehr mit den Malern der coloriftifchen Richtung, fich immer mehr in feiner künftlerifchen Neigung beftärkt fah, während manche Reifen zum Studium älterer Kunft in den Galerien von Deutfchland, den Niederlanden, Frankreich, Oberitalien unternommen wurden. Der Seni hatte auf der Wiener Weltausftellung 1873 Erfolg und wurde mit der Medaille für Kunft belohnt. Auf der Ausftellung war damals auch fchon feine Zeichnung diefes van Dyck'fchen Portraits zu fehen, das er jetzt vollendet hat. Augenblicklich ift er mit der Wiedergabe eines neuen Bildes von Piloty, Heinrich VIII. feine Gemahlin Anna Boleyn verftofsend, für die Kunfthandlung von Aumüller in München befchäftigt. Die nächftfolgende Arbeit wird wieder dem Verein für vervielfältigende Kunft zu Gute kommen, und hiezu hat F. Vogel eines der herrlichften Meifterwerke des Belvedere gewählt, die heilige Juftina von Aleffandro Bonvicino, genannt Moretto. A. W.

Lieferung 4 des Galeriewerkes.

Gasparo Dughet, genannt Poussin,

geboren zu Rom 1613, gestorben daselbst am 25. Mai 1675.

Italienische Landschaft,

Gemälde in der kaiferlichen Galerie des Belvedere radirt von *L. H. Fischer.*

Das Belvedere befitzt ein Bild von Gasparo Pouffin, das bei mäfsigen Dimenfionen doch für ihn höchft bezeichnend ift; eine italienifche Landfchaft von jener Gröfse der Anordnung, welche er als der verftändnifsvolle Nachfolger feines grofsen Schwagers Nicolaus Pouffin erreichte. Im Mittelgrunde antike Trümmer, ein Grabmal, dem der Cäcilia Metella ähnlich, durch mittelalterliche Zinnen in einen Befeftigungsthurm verwandelt und in ein ländliches Gehöft hineingezogen, umfchloffen von einem Zaune, und von hohen Pinien überragt. Im Vordergrunde, ganz befchattet, ein Bach, an feinen Ufern Staffage von Landleuten und Hirten, fern ein Berg von edler Form, leichte Wölkchen am Himmel und warmes, ruhiges Licht. Bei der ernften Gröfse der Motive, die mit den einfachften Mitteln ihr Ziel erreicht, zeichnet fich das Bild doch zugleich, wie Waagen mit Recht hervorhebt, durch die klare, silberne Harmonie, die fleifsige Ausführung aus. Nur die Schatten find, wie meift bei Dughet, durch Nachdunkeln etwas zu fchwer geworden.

Die Radirung ift eine frühere Arbeit von Ludwig Hans Fifcher, der fich während der letzten Jahre in diefer Technik immer mehr ausgezeichnet hat. Am 2. März 1848 zu Salzburg geboren, wollte er fich erft der Malerei widmen, dann zogen ihn naturwiffenfchaftliche Studien an, aber durch äufsere Verhältnife wurde er gehindert, diefe Bahn weiter zu verfolgen. Erft 1869 wurde es ihm möglich, die Akademie der Künfte in Wien zu befuchen, wo er für Kupferftechkunft der Schüler Jacoby's, für Landfchaftsmalerei Schüler von Lichtenfels war. Im Atelier von Jacoby entftand diefes Blatt nach

Dughet. Unterdeffen hatte er fich unter der Leitung von W. Unger auch mehr und mehr im Radiren ausgebildet. Preife und Stipendium der Akademie machten ihm Reifen nach Oberitalien möglich, am Gardafee holte er fich die Motive zu Landfchaften. Sein eigentliches Gebiet ift die Landfchaft idealen Stils mit einer in das Stimmungsleben felbft hineingezogenen Staffage. Im Jahre 1875 trat er eine gröfsere Reife nach Rom und Süditalien an. Eine Folge von landfchaftlichen Radirungen aus Italien ift in Vorbereitung, mehrere Radirungen von feiner Hand nach älteren und neueren Landfchaftsmalern, J. van Goijen, J. Ruisdael, Lichtenfels, hat die Zeitfchrift für bildende Kunft gebracht. A. W.

Jan van der Meer von Delft,

geboren zu Delft 1632.

Die Werkstatt des Malers,

Gemälde in der Galerie des Grafen Czernin in Wien, radirt von *William Unger.*

Der Delft'fche van der Meer ift ein erft durch die neuefte Forfchung wieder entdeckter Meifter. Erft feit Ende der fünfziger Jahre hat fich ihm die Aufmerkfamkeit entfchiedener zugewendet, von da an ift er in der Geltung auf dem Kunftmarkt wie im Intereffe der Forfcher und der Liebhaber fortwährend gewachfen. Seit W. Bürger den Spuren feiner Exiftenz wieder nachgegangen und eine grofse Zahl feiner Arbeiten von neuem conftatirt hat, fteht er unter den Holländern als einer der bedeutendften Meifter neben Franz Hals und Rembrandt da. Bürger's umfaffende Studie über ihn erfchien 1866 in der Gazette des beaux-arts, aber fchon vorher hatte er an anderen Stellen gelegentlich von ihm gefprochen, und auch nachher kam er wiederholt auf ihn zurück. Neben ihm befchäftigte fich befonders G. F. Waagen mit diefem Meifter, dem er fchon 1862 in feinem Handbuch der niederländifchen und deutfchen Malerfchulen eine kurze aber treffliche Würdigung hatte angedeihen laffen. In den letzten Jahren blieb wefentlich noch eine Arbeit zu thun übrig: die confequente Ausfonderung der Landfchaften, welche nicht von ihm, fondern von feinem Namensverwandten Jan van der Meer von Haarlem herrühren. Jüngere Gelehrte, befonders W. Bode, waren nach diefer Seite hin thätig. Noch immer ift dasjenige fpärlich, was wir biographifch von ihm wiffen. Nach der Angabe eines Zeitgenoffen, des Dirk van Bleijswijck in feiner »Befchrijving der Stadt Delft« war Jan van der Meer oder Vermeer, wie er durch Zufammenziehung gewöhnlich genannt wird und fich felbft fchreibt, im Jahre 1632 geboren. Sein Meifter war Carel Fabritius, der 1654 bei der grofsen Pulverexplofion zu Delft um das Leben kam. Einige Verfe, die feinen Tod beklagen, fchliefsen mit den Worten: »So ftarb diefer Phönix, kaum dreifsig Jahre alt, in der Vollkraft des Lebens, aber aus feiner Afche geht zum Glück Vermeer hervor, der feine Kunft fortfetzt«. So grofs war bereits die Geltung des 22jährigen Jünglings. Schon von 1656, alfo zwei Jahre fpäter, haben wir ein bezeichnetes Gemälde von ihm, jene Balconfcene mit lebensgrofsen Figuren in der Dresdener Galerie, die zu den impofanteften malerifchen Leiftungen in dieser erften deutfchen Bilderfammlung gehört. Vielleicht darf man annehmen, wie das Bürger will, dafs van der Meer in den Jahren, die auf die Pulverexplofion folgten, eine Zeit lang in Amfterdam war und den Einflufs Rembrandt's erfuhr. Sein Zufammenhang mit deffen letzter, breiter, kühner Manier, fowie mit den Malern, die sich damals um ihn gruppiren und namentlich in der Schilderung von Intérieurs ganz neue Wirkungen hervorzurufen wiffen, wie Nicolaus Maes und Pieter de Hooch, ift unverkennbar. Hernach finden wir ihn aber ficher wieder in Delft, 1661 und 1662 ift er einer der Vorfteher der Lucasgilde, 1668, als Bleijswijck fein Buch herausgab, war er noch am Leben, das Jahr feines Todes ift durchaus unbekannt. Vielleicht, fo ift vermuthet worden, hängt eine am 16. Mai 1696 zu Amfterdam veranftaltete Bilderverfteigerung, bei welcher 21 Gemälde von feiner Hand vorkommen, mit feinem Ende zufammen; aber das ift immerhin eine Vorausfetzung auf unficherer Grundlage. Wichtiger ift diefes Verzeichnifs deshalb, weil es die Titel von vielen Bildern des Delft'fchen Van der Meer authentifch aufführt und daher die Möglickeit geboten hat, manche wieder aufzufinden.

Meiftens kamen feine Gemälde unter der falfchen Benennung Pieter de Hooch vor, und mit diefem Meifter ift van der Meer in der Darftellung von Intérieurs, in der Wiedergabe der Lichteffecte, in der ganzen Vortragsweife, oft felbft in Wahl und Auffaffung der Gegenftände nahe verwandt, nur dafs er ihn an Geift und an feiner Individualifirung der Figuren übertrifft. Auch das Bild in der Galerie Czernin war P. de Hooch benannt, ja es ift fogar mit diefem Namen bezeichnet, jedoch unecht, wenn auch fchon ziemlich alt, am Querholz des Schemels. Dagegen fteht die echte Bezeichnung I Ver. Meer ebenfalls auf dem Bilde, und zwar auf dem

unteren Rande der Landkarte, die an der Wand hängt. Nächst dem erwähnten Bilde in Dresden ist dies eins der gröfsten, die von dem Künstler existiren, und an Bedeutung und malerischem Reiz steht es jedenfalls unter seinen Bildern ganz in erster Reihe. Es stellt den Künstler selbst dar, der in seinem Atelier nach einem Modell malt. Es ist ein Lieblingsmotiv der holländischen Genremaler, die Figur, die in erster Linie die Aufmerksamkeit auf sich zieht, gelegentlich vom Rücken zu zeigen und damit den Beschauer in eine fortwährende Spannung zu versetzen. So sitzt hier der Künstler selbst vom Rücken her gesehen auf einem Schemel vor seiner Staffelei. Er trägt ein dunkles Wamms mit Schlitzen, die das weifse Linnen sehen lassen, Strümpfe, die an den Waden herabgleiten, ein schwarzes Barett auf dem langen, dunkelbraunen Haar, das ihm bis auf die Schultern herabrollt. Das Mädchen, das er malt, ist ein zierliches Figürchen, das, den Körper im Profil, den Kopf nach vorn gewendet, die Augen niedergeschlagen, vor ihm steht, mit edlem und anmuthigem Ausdruck; sie trägt ein zartgraues Kleid, über welches ein blauer Mantel wirkungsvoll geworfen ist, in der Rechten hält sie eine grofse Trompete, in der Linken ein Buch, ihr Haupt ist mit Lorbeer umkränzt. Sie steht also hier zu einer Gestalt der Fama oder vielleicht richtiger zu einer Allegorie des Ruhmes Modell. Warum soll der Genre und Intérieurmaler van der Meer nicht auch gelegentlich einen solchen Vorwurf behandeln? Auch andere Zeitgenossen, wie Gabriel Metsu, haben mitunter über ihr gewöhnliches Gebiet hinausgegriffen, und unter den Bildern van der Meer's, die in älteren Katalogen vorkommen, heute aber noch nicht wieder aufgefunden sind, figurirt auch eine Allegorie des Neuen Testamentes. Auf das Modell fällt gerade vom Fenster her der volle Lichtstrahl, während ein schwerer Vorhang die linke Partie des Vordergrundes tief beschattet. Hier steht ein Polsterstuhl, hinter diesem ein Tisch, auf dem in malerischer Unordnung allerlei Gegenstände, die der Künstlerwerkstatt zukommen, ein Gypskopf, ein Zeichenheft und Stoffe zur Drapirung liegen, dies Alles bereits vom einfallenden Lichte getroffen oder gestreift. Ein Kronleuchter von Messing hängt an der Decke, und an der hellen Wand ist eine grofse Landkarte angebracht, die selten in holländischen Gemächern fehlt.

W. Unger, der sich ganz in die grofsen holländischen Meister versenkt und der aufserdem bereits ein anderes Bild des Jan van der Meer in Wien, die Gesellschaft im Freien, in der Akademie der Künste, unübertrefflich radirt hat, verstand auch dieses Bild in seiner Wirkung vorzüglich wiederzugeben. Nur an einer Stelle möchten wir uns eine kritische Bemerkung erlauben. Der Kopf des Modells hätte noch eine gröfsere Durcharbeitung verdient, in ihm ist die ganze Feinheit in Formen und Ausdruck wie das Original sie darbietet, nicht erreicht.

Da das Gemälde der Galerie Czernin sich durch ganz tadellose Erhaltung auszeichnet, ist es besonders geeignet, die malerischen Qualitäten des Meisters in ihrem ganzen Umfange zur Geltung zu bringen. Ein Realismus, der überall seiner Sache sicher ist, aus der Wirklichkeit sich die einfachsten Vorwürfe wählt, aber sie wahrhaft geistreich und piquant behandelt, mit der aufserordentlichen Wahrheit in der charakteristischen Wiedergabe des Stofflichen die feinste Belauschung der Wirkungen von Luft und Licht verbindet. Er versteht, die Töne keck nebeneinander zu stellen und wieder zart zu verschmelzen, sein Vortrag ist breit und markig, aber zugleich wieder von vollendeter Harmonie in einer lichten, kühlen Haltung.

Culturhistorisch interessant ist übrigens auch die Wahl des Stoffes. Die holländischen Künstler wählen nicht allein sich selbst oft zum Modell, wie das Rembrandt gethan hat, sondern sie machen ihre eigene Werkstatt zum Gegenstande eines Bildes, wie das auch A. von Ostade, Gerard Dou, Frans van Mieris versucht haben. Nicht nur die Luft, ein malerisches Stimmungsleben da festzuhalten, wo sie es am allerbequemsten belauschen können, hat sie dazu veranlafst, sie kamen damit sicher auch einem Interesse der Liebhaber, des Publikums entgegen; die Zeit, welche Ateliers darstellt, ist dieselbe, welche die Künstlerbiographien mehr als je in ein lockeres Gewebe von Anekdoten auflöst.

A. W.

Kleine Mittheilungen.

Gründer: Als Gründer sind der Gesellschaft neu beigetreten: Herr Segnitz in Bremen, Sr. Excellenz Herr Georg Strofsmayer, Bischof in Diakowar, Herr Graf Sylva von Tarouca in Brünn und Herr Graf Karl Chotek in Wien. Durch den Tod hat die Gesellschaft drei Gründer verloren: weiland S. Majestät den Kaiser Ferdinand I. und die Herren Hugo Schück und M. Faber.

Curatoriums-Sitzung: In der Curatoriums-Sitzung vom 19. November wurde nach erfolgter Wiederwahl

des Herrn kaif. Rathes Friedrich Gerold zum Vorfitzenden und der Wahl des Herrn Dr. Oskar Berggruen zum Verwaltungsrath der Bericht des Obmannes des Verwaltungsrathes über die Refultate der künftlerifchen Thätigkeit des abgelaufenen Verwaltungsjahres, welchen wir unfern Mitgliedern an der Spitze diefer Nummer mittheilen, verlefen und von der Verfammlung zur Kenntnifs genommen, und befchloffen:

a) auf Antrag des Verwaltungsrathes, den Stich Sonnenleiter's nach Rubens' „Venus-Feft", der binnen drei Jahren vollendet werden wird, mit Rückficht auf deffen Koftfpieligkeit nur jenen Mitgliedern zu übergeben, welche der Gefellfchaft durch drei Jahre angehören, oder Publicationen der Gefellfchaft in dem entfprechenden Betrage nachnehmen.

b) auf Antrag des Verwaltungsrathes, unterftützt durch ein Gutachten des kunftwiffenfchaftlichen Comité's, Moretto's „heilige Juftina" im Belvedere von J. F. Vogel in München in Kupfer ftechen zu laffen, um durch diefen neuen bedeutenderen Auftrag der Gefellfchaft eine durch den foeben beendeten Stich nach Van Dyck's Marie Louife de Taffis in glänzendfter Weife erprobte künftlerifche Kraft zu erhalten.

Publicationen: Vogel's Stich der „Marie Louife de Taffis" von Van Dyck, als 3. Lieferung des ordentlichen Galeriewerkes, kommt mit Lieferung 2 des aufserordentlichen Galeriewerkes, Meifterwerke aus der ungarifchen Landes-Galerie zu Buda-Peft enthaltend. — Siehe den Inhalt derfelben in Nr. 5 der „Mittheilungen" vom 17. September 1875 — foeben zur Vertheilung.

Ende Januar werden ausgegeben: 1) Die Lieferung 4 des ordentlichen Galeriewerkes, enthaltend: Mieris, Dame mit Papagei, Stich von Burger; Pouffin, italienifche Landfchaft, Radirung von Fifcher; van der Meer von Delft, die Werkftatt des Malers, Radirung von W. Unger und 2) als aufserordentliche Publication: „das I. Heft der zweiten Serie des Albums", enthaltend: 3 Stiche von Forberg nach Angeli und Camphaufen und 3 Originalradirungen von Schönleber, Hartmann und Fifcher.

Vogel's Stich erhalten die erften fechzig Gründer in fogenannten Remarque-Drücken. Die Remarque bildet die Namenschiffre des Stechers in einem Kreife eingefchloffen. Der Einzelverkauf des Stiches im Kunfthandel wurde Herrn P. Käfer in Wien übertragen, an den fich Kunfthandlungen und Kunftfreunde wegen Bezugs diefes Stiches wenden mögen.

Der Preis ift für:

épreuves d'artiste	120 Mark
avant la lettre	72 „
Drucke mit Schrift (auf chinefifchem Papier)	36 „
Drucke mit Schrift (auf weifsem Papier)	30 „

Mappen. Die höheren Herstellungskoften nöthigen uns, den Preis der Mappen zu Rethel's „Hannibalzug", dann zum Galeriewerk und zur Landes-Galerie in Budapeft von nun an auf 2 M. 40 Pf. zu erhöhen.

Gründer- und Mitglieder-Beiträge: Aufser Oefterreich-Ungarn werden die Gründerbeiträge mit 100 Reichsmark, die Mitgliederbeiträge mit 30 Reichsmark erhoben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

IV. Jahrgang.
Nº. 2.

MITTHEILUNGEN DER

24. März.
1876.

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst“, Wien IX., Beethovengasse 6 zu richten.

Inserate

à 40 Pfennige für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst“ (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST.“

Die „Mittheilungen“ erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis geliefert.

Ordentliche Publikationen.

Lieferung 4 des Galeriewerkes.

Frans van Mieris der Aeltere,

geboren 1635 zu Leyden, gestorben vor 1675.

„Die Dame mit dem Papagei.“

Nach dem Oelgemälde in der alten Pinakothek zu München, gestochen von *Johann Burger.*

Man darf für jede Vervielfältigung dankbar sein, die aus einer Galerie geboten wird, welche, wie die Münchener alte Pinakothek, noch durch keine irgendwie nennenswerthe Publikation dem Studium und Genufs eines gröfseren Publikums zugänglich gemacht ift. Befonders dankenswerth aber ift es, wenn uns der vervielfältigende Künftler ein Blatt bietet von fo feingefühlter Nachempfindung und technifcher Meifterfchaft, wie das vorliegende. Er hat dabei das Werk eines Malers als Vorlage gehabt, welcher in der vollendeten Eleganz feines malerifchen Vortrags und in der fcharfen Pointirung der momentanen Situationen einem gewiffenhaften Stecher gewifs nicht wenig Schwierigkeiten bietet. Um fo anerkennungswürdiger ist es, wenn trotzdem eine Nachbildung gelingt, die als ein treuer Spiegel des Originals erfcheint.

Der ältere Frans Mieris wuchtet mit der Mehrzahl feiner befferen Werke noch zur Mitte des fiebzehnten Jahrhunderts, alfo zur klaffifchen Zeit der holländifchen Malerei, zurück und kommt in den beften derfelben fowohl in malerifcher Wirkung als geiftiger Bedeutung feinem Lehrer Gerard Dou mehr als nahe. Diefer ift im Ganzen urfprünglicher, gegenftändlicher, aber auch häufig etwas zu eintönig ausführlich, namentlich im Vortrag z. B. feiner alten Männer, Einfiedler u. f. w., während Mieris, der »prins zyner leerlingen«, wie ihn Dou nannte, ftets pikant wirkt. Bei diefer Eigenfchaft ftreifen wir aber auch fchon an feine Schwäche, an das Zweideutige feiner fpätern Richtung, die, innerlich unwahr, zum rafchen Verfall des von ihm vertretenen Kunftzweiges führen mufste und führte. Mit dem gefteigerten Schmelz feines Vortrages, dem häufig Prickelnden und Gefchminkten in feinen Motiven fteht er an der Grenze der guten Zeit und wird zum gefährlichen Vorbild für feine gleichnamigen und zahllofe andere Nachahmer, die, verlockt von der in Mode gekommenen Art, um die Wende des Jahrhunderts und fchon früher mehr und mehr den kranken Keim ausbildeten, der in Mieris lag. Indefs tritt diefe Richtung, wie gefagt, in der überwiegenden Mehrheit feiner Bilder noch nicht zu Tage, fondern reiht er fich durch den wunderbaren Schimmer und Reichthum feiner Palette, durch die koftbare Gediegenheit der Ausführung und die reizende Schelmerei der meiften feiner Scenen würdig an

die ersten Kabinetsmaler der Holländer, einen Terborch, Metsu, Jan Steen, Dou u. A.

Der frühreife Künstler hat für seine kurze Lebensdauer zahlreiche Bilder hinterlassen, deren Vorwürfe hauptsächlich dem intimen Leben der höheren Stände entnommen sind. Der Schauplatz ist gewöhnlich ein Interieur, wo zwei oder mehrere Personen beiderlei Geschlechts oft in schalkhafte Wechselbeziehung gesetzt erscheinen, oder auch das Boudoir einer Dame, die mit sich selbst, resp. ihrem Spiegel oder einem Lieblingsthierchen beschäftigt ist.

Besonders reichlich findet sich Mieris in München vertreten, woher auch dieser unser Stich stammt. Man sieht eine elegant gekleidete junge Frau vor einem runden Tischchen, auf welchem ihr Papagei seine Leiter hütet und sich zu besinnen scheint, ob er eine Mandel, die ihm seine Herrin hinhält, annehmen soll. Es ist eine einfache Scene, bei der sich nicht viel Tiefsinniges denken läfst, aber trotzdem ein geistvoll erfafstes Bild aus dem Thun und Treiben jener bevorzugten Klasse von Menschen, die ihr Leben in geschäftigem Nichtsthun verbringen: ein Cabinetstückchen voll feiner Wahrheit, an das sich allerlei niedliche Gedanken knüpfen lassen. Da liegt z. B. auf dem Schoofse der Dame ein sammetweiches Kissen, wohl das warme Ruheplätzchen ihres verwöhnten Schoofskindes, eines netten Bolognesers, der vielleicht eben, überdrüfsig der mühelos erworbenen Gunst seiner Beschützerin, auf den Boden gesprungen und sich einen noch wärmeren Platz am Kamin ausgesucht hat, wogegen Meister Cacadu, der sich vermuthlich über jenen eine Weile vernachläfsigt geglaubt, jetzt mit der Herrin schmollt und den ihm zugewandten Leckerbissen nur zögernd und mit sichtlicher Herablassung entgegennimmt, worüber die Dame lächelt.

Johann Burger, der uns diese reizende Scene wiedergegeben, wurde geboren den 31. Mai 1829 zu Burg im Canton Aargau. Einer Familie entstammend, deren meiste Glieder sich als Gold- und Silberarbeiter beschäftigten und einige sich als Graveure einen Namen gemacht hatten, wurde er schon in frühester Jugend zur Kunst angeregt und siedelte nach genossener guter Schulbildung, und nachdem er 2 Jahre bei dem Kupferstecher Suter in Zofingen entsprechende Vorstudien gemacht, im Jahre 1850 zum Besuch der Akademie nach München über. Hier entschied er sich nach absolvirtem Antikensaal ganz für das Fach der Kupferstecherei und arbeitete in der damals unter Prof. Thaeter's Leitung stehenden Schule nach Cartons und nach der Natur, namentlich in Akt- und Portraitstudien.

Die letzte gröfsere Arbeit dieser 5jährigen Studien war die »Steinigung des hl. Stephanus« nach einem Carton von Schraudolph, für die er die erste Medaille der Akademie erhielt. Zu weiterer Ausbildung und namentlich zum Studium der alten Meister ging er im Frühjahr 1856 nach Dresden, von da im Herbst desselben Jahres nach Florenz und endlich im Frühjahr 1857 nach Rom, wo er 2 Jahre blieb und neben ein paar kleineren Arbeiten die »Lady Macbeth« nach Cornelius stach, in dessen Hause er freundliche Aufnahme gefunden hatte.

Im Frühjahr 1859 nach München zurückgekehrt, richtete sich sein Streben, angeregt durch die inzwischen zur Geltung gekommene koloristische Richtung und durch eigene Neigung mehr und mehr auf Wiedergabe malerischer Farbenwirkung und gröfserer Vollendung in Form und Ton und es entstanden in dieser Zeit der »Raub der Europa« nach B. Genelli und die »Minne« nach L. Kachel. Später, zwischen wiederholten, zu künstlerischen Zwecken unternommenen Reisen nach Italien, Berlin, Düsseldorf, Wien »Faust und Gretchen« nach E. Stückelberg, adnn »Bauer und Makler« nach B. Vautier, in Wien mit der Medaille für Kunst ausgezeichnet, »Ruhe auf der Flucht nach Egypten« nach van Dyck, der hier gebotene Stich und endlich das »Jägerlatein« nach E. Grützner.

Gegenwärtig beschäftigt ihn ein weibliches Brustbild »Violante« nach Palma vecchio im Wiener Belvedere, das er im Auftrag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Kupfer auszuführen hat.

Oskar Eisenmann.

„Pferd an der Tränke".

Originalradirung von *Ludwig Hartmann.*

Ludwig Hartmann, von dessen Nadel wir eine gelungene Original-Radirung bringen, ist ein Münchener Kind. Hier ward er im Jahre 1835 geboren, sein Vater war daselbst als stadträthlicher Beamter angestellt. Er besuchte, bei frühzeitigem Erwachen der Neigung für die Künste, die königl. Kunstakademie seiner Vaterstadt im Jahre 1857 nur für kurze Zeit, ohne auf ihr eine irgendwie nennenswerthe Anregung für seinen Beruf als Künstler und seine spätere Entwickelung zu empfangen. Lehrerin und Vorbild war ihm vielmehr ganz wesentlich die Natur, deren treuer Beobachtung und scharfer Auffassung er in der Hauptsache das zu verdanken hat, was seine Werke auszeichnet. Daneben waren von besonderem Einflufs auf den jungen Maler die Winke und Rathschläge dreier Münchener Meister, Albrecht Adams,

des nunmehr schon verstorbenen Pferdemalers, und dann zweier noch jetzt in München wirkender, Johann Friedrich Voltz und Johann Wagner-Deines. H.'s Arbeiten bekunden ein feines Gefühl für die Natur, eine charakteristische Auffassung des Gegenstandes, Klarheit und Gewissenhaftigkeit der Zeichnung und Frische der Farbe.

Diese Vorzüge zeigt auch die vorliegende Original-Radirung. Nach der harten Arbeit des Tages und schon mancher anderer vergangener Tage, welche sichtbare Spuren auf dem mageren Leibe zurückgelassen hat, ist der abgetriebene Gaul auf die kärgliche Weide geführt worden und schlürft nun langsam und müde einen Trunk aus einem melancholischen Wasser-Tümpel. Keine Spur von einstiger Lebendigkeit und Lust an der Freiheit ist übrig geblieben, diese sind schon längst in den ewigen Plagen seines Daseins untergegangen. Wie er so dasteht, zeigt er uns, dass seine Lebenskraft im Innersten gebrochen ist. Dazu stimmen auch die traurigen Kopfweiden, deren narbenvolle Leiber gleichfalls von den grausamen Eingriffen des Menschen zeugen. Nur durch die naturwahrste Zeichnung, durch die drastische und dadurch ergreifende Realität, und durch eine meisterhafte Behandlung der Radirung vermag ein solcher Gegenstand zu wirken, wie er in der That wirkt.

„Jugendliebe".

Oelgemälde von *Heinrich v. Angeli*,
Stich von *E. Forberg*.

Heinrich v. Angeli ist am 8. Juli 1840 zu Oedenburg (Ungarn) geboren. Er war ein ungemein frühreifes Talent, man hätte ihn fast ein »Wunderkind« nennen können. Und so mochte sich damals bei der Betrachtung des raschen Tempo's, mit welchem er die vorbereitenden Stadien zur Künstlerlaufbahn durchmass, zu dem Staunen über das wunderbar schnelle Fortschreiten zuweilen die Besorgniss gesellen, ob der reife Künstler auch halten werde, was der emporstrebende Kunstjünger versprach. Jetzt, da man auf den reichen Entwickelungsgang des mitten im schaffensfreudigen Mannesalter stehenden Künstlers zurückblickt, kann man es aussprechen, dass die erregten Erwartungen in Erfüllung gegangen sind.

Schon 1854 finden wir A. an der Wiener Akademie, welche er aber nur kurze Zeit besuchte, um in das Atelier des Malers Gustav Müller aus Coburg einzutreten: so früh also war sich schon A., der kaum erst dem Knabenalter entwachsen war, über die Richtung seiner Begabung klar, dass er sich selbständig seinen Meister wählte. Im Jahre 1856 ging A. nach Düsseldorf, um bei Emanuel Leutze, welcher auch Müller's Lehrer gewesen war, seine Studien fortzusetzen: 1857 (17 Jahre alt) stellte er sein erstes grosses Bild aus: »Maria Stuart, der das Todesurtheil verkündet wird«. Dieses Erstlingswerk des jungen Künstlers hatte den bedeutenden Erfolg, dass es des kunstsinnigen und kunstverständigen Königs von Bayern, Ludwigs' I. Aufmerksamkeit erregte, welcher A. die Aufgabe stellte, Ludwig XI. von Frankreich zu malen, wie er den hl. Franz de Paula um Verlängerung seines Lebens bittet; das Bild konnte 1859 abgeliefert werden. In diese Reihe, welche uns A. als Historienmaler zeigt, gehören dann noch, obgleich sie zum Theil schon in die Zeit des Wiener Aufenthaltes fallen, die Gemälde »Antonius und Cleopatra«, »Caesar und Antonius«, »Jane Grey vor ihrer Hinrichtung«. Eine gewisse Nüchternheit der Auffassung und Trockenheit der Palette, letztere ein Erbtheil seiner Lehrer, wich hier erst allmählich grösserer Freiheit und reizvollerer Behandlung des Colorits.

Unterdessen war A. seit 1862 nach Wien zurückgekehrt, wo er von nun an seinen bleibenden Aufenthalt nahm. Man könnte dies die 2. Periode in der Entwickelung unseres Künstlers nennen, in welcher er hauptsächlich als Portraitmaler thätig war. Denn längere Zeit war er der bevorzugte Portraitist der Damen und Herren aus den Kreisen der Wiener Aristokratie. Nicht alle diese in rascher Folge hervorgebrachten Bilder mögen vor einer strengen Kritik bestehen können, doch sind sie sämmtlich gefällig und elegant und von charakteristischer Auffassung der dargestellten Persönlichkeit. Auch coloristisch reizvoll sind die kleineren Portraits, für welche v. Lichtenfels die landschaftliche Umgebung malte, und die sich zeitweilig, bis 1869 etwa, grosser Beliebtheit erfreuten.

Die neue Epoche bezeichnet das 1869 vollendete Bild »Der Rächer seiner Ehre«, radirt von W. Unger für die Zeitschrift für bildende Kunst. Hatten auch die vorhergehenden Bilder ein ununterbrochenes Vorwärtsschreiten gezeigt, so war man doch überrascht, hier neben voller Sicherheit der Zeichnung und Sorgsamkeit der Ausführung energische Bewegung und einen bisher unerreichten Schmelz der Farbe zu finden. Besonders das Costüm des 17. Jahrhunderts und alles Beiwerk waren meisterhaft behandelt. Das Gemälde trug dem Künstler auf der Berliner Akademieausstellung 1871 die goldene Medaille für Kunst ein. Auf demselben Gebiete des historischen Genres bewegten sich auch die nächsten Arbeiten A's. So im Jahre 1872 das »italienische

Liebespaar«, »die verweigerte Abfolution« und das Bild »Jugendliebe«, von dem wir einen gelungenen Stich Forberg's bringen. A. hatte es für die 3. internationale Ausftellung der Wiener Künftlergenoffenfchaft (1871) gemalt, wo es für die k. k. Galerie im Belvedere angekauft wurde. Ein junger Burfch, von Kopf bis Fufs in rothen Sammet gekleidet, der fich prächtig von der grauen Mauer abhebt, hat fich auf einen Balcon gefchwungen und reicht feiner Geliebten, die ob folcher Kühnheit faffungslos ift, einen Straufs in's Fenfter. Grofse Leidenfchaften werden nicht erregt, find auch wohl bei den beiden Liebesleuten nicht im Spiele; aber ein echter, jugendlicher Schwung geht durch das Bildchen, welches eine harmonifche Farbenftimmung und die fauberfte Ausführung zeigt.

Nach diefem kurzen Abftecher auf ein neues Gebiet kehrte A. wieder zur Portraitmalerei, als feinem eigentlichen Fache, zurück. Das Bildnifs einer »Dame in Schwarz« (1872) vom Wiener Publicum und der Wiener Kritik beifällig begrüfst, erregte in Berlin durch feinen breiten, freien Vortrag, durch die Vornehmheit in Haltung und Coftüm, die coloriftifche Feinheit wahre Begeifterung. A. erhielt darauf den ehrenden Auftrag, für die Wiener Weltausftellung von 1873 ein Portrait des Kaifers von Oefterreich in ganzer Figur zu malen. Bald darauf ging A. nach Berlin; die Bildniffe des kronprinzlichen Paares waren die Frucht diefes Aufenthalts. Jetzt weilt der Künftler in England, um die königliche Familie zu malen, deren Portraits in der nächften Zeit fchon auf dem Continente erwartet werden.

Wegen des begabten Stechers, welchem wir fowohl die drei eben befprochenen Stiche, als auch fo manche andere verdanken, wegen Ernft Forberg's verweisen wir unfere Leser auf Nr. 2 des 3. Jahrgangs (vgl. auch Jahrg. I, Heft 1). W. G.

„Von der Donauregulirung".

Original-Radirung von *L. H. Fischer.*

Da fchon in der vorhergehenden Nummer der »Mittheilungen« (Nr. 1 des 4. Jahrganges) das Nöthige über den Entwickelungsgang des jungen Künftlers angegeben ift, welchem wir diefe Radirung verdanken, fo möge hier nur darauf aufmerkfam gemacht fein, wie wohlthätig auch für einen Radirer die ernfte Zucht des Kupferftiches ift. Gerade durch die faft puritanifche Strenge der Zeichnung, bei Verwendung der einfachften Mittel, ift hier in der Wiedergabe eines Sonnenunterganges ein grofser und dabei mafsvoller Effekt hervorgebracht. Man kann auf die Reihe von landfchaftlichen Original-Radirungen gefpannt fein, welche F. aus Italien zurückbringen wird, wo er noch verweilt.

W. G.

Kanal in Rotterdam.

Original-Radirung von *G. Schönleber.*

Schon bei Befprechung eines früheren Albumheftes konnten wir die Thatfache hervorheben, dafs gegenwärtig wieder, wie in alter Zeit, Maler fich bereit finden, manchmal den Pinfel mit der Nadel zu vertaufchen, und wer die Bedeutung der »Maler-Radirungen« für die Kunftgefchichte richtig erfafst hat, der mufs diefen Umftand mit Freuden begrüfsen. Ein Verdienft um die Wiederbelebung diefer alten, guten Kunftübung darf wohl unfere Gefellfchaft für fich in Anfpruch nehmen, und die vorliegende Original-Radirung des Münchener Künftlers Schönleber beweift, dafs nicht nur den Liebhabern, fondern auch den Malern felbft der zeitweilige Gebrauch der Nadel Vergnügen und künftlerifchen Gewinn zu bringen vermag. Denn wenn es einem Maler gelingt, ein Blatt in fo hübfcher Compofition, mit fo fein abgewogenem, ftimmungsvoll vertheiltem Widerfpiel von Licht und Schatten zu fo kräftiger malerifcher Gefammtwirkung herauszuarbeiten, fo ift dies nicht nur an fich verdienftlich, fondern hat auch einen unbeftreitbaren Werth als Studie für Werke des Pinfels und als Beweis der künftlerifchen Leiftungsfähigkeit im Allgemeinen.

Unfer Künftler, Guftav Schönleber, wurde im Jahre 1852 zu Bietigheim a. E. in Württemberg als Sohn eines Fabrikanten geboren, befuchte bis zum 15. Lebensjahre das Gymnafium zu Stuttgart, kam hierauf in eine Mafchinen-Fabrik, wo er durch zwei Jahre im Schweifse feines Angefichts mechanifche Arbeit verrichten mufste, und bezog dann das Polytechnikum zu Stuttgart. Doch die Malerei zog ihn mehr an als die Technik, und nach einigen Vorftudien bei Prof. Kurtz in Stuttgart gerieth er zu Ende 1870 durch einen glücklichen Zufall nach München, wo er wieder das Glück hatte in die damals erft kurze Zeit beftehende Schule von A. Lier aufgenommen zu werden. Nach dreijähriger Arbeit in dem trefflichen Atelier Lier's war Schönleber's Talent fo weit gefördert worden, dafs er mit Nutzen Studienreifen nach Venedig, Genua, Holland, an die Nord- und Oftfee u. f. f. machen konnte, und heute fteht er an der Schwelle einer vielverfprechenden künftlerifchen Laufbahn. In die Technik des Radirens hat ihn fein Freund S. Willroider, ebenfalls in München, von dem wir im vorigen Jahre eine hübfche landfchaftliche Original-Radirung brachten, eingeführt, und der vor-

liegenden, mit voller Freiheit und eleganter Technik ausgeführten Arbeit sieht man es wahrlich nicht an, dafs sie die erste ist, welche Schönleber fertig brachte.

Oskar Berggruen.

Ausserordentliche Publikationen.

Albumheft 1 der 2. Serie.

Der „grosse Kurfürst" und „Friedrich der Grosse".

Oelgemälde von W. *Camphausen*, gestochen von *E. Forberg*.

Diese beiden überlebensgrofsen Reiterbilder, welche sich im königlichen Schlosse zu Berlin befinden, geniefsen in Preufsen mit Recht eine besondere Popularität, da sie jene Regenten, welchen der preufsische Staat den Beginn seiner politischen und geistigen Bedeutung zu verdanken hat, in wahrhaft historischer Auffassung zu einer volksthümlichen und zugleich künstlerisch vornehmen Darstellung bringen. Allerdings war der Künstler bei dem Bildnisse des grofsen Kurfürsten in der glücklichen Lage, ein Motiv aus dem Leben seines Helden herausgreifen zu können, welches die Summe der Bestrebungen und der Bedeutung desselben in sich vereinigt und der Verkörperung seiner hervorragendsten persönlichen Eigenschaften Raum gibt: denn der Tag von Fehrbellin, an welchem die Hohenzollern vor zweihundert Jahren mit der Spitze ihres Schwertes für ihr Land die europäische Bedeutung ersiegten, ist der Inbegriff der Glorie, in welcher vom weltgeschichtlichen Standpunkte aus der »grofse Kurfürst« erscheint. Allein auch »Friedrich der Grofse« ist, obwohl seine historische Be-Bedeutung eben so sehr auf geistigem Gebiete wie auf dem Schlachtfelde gesucht werden mufs, und ein Concert oder eine Conversation im Kreise seiner Philosophen, Gelehrten und Künstler den König vielleicht mehr charakterisirt hätte, denn ein Schlachtenbild, in einem bedeutsamen Momente erfafst, weil der Tag von Leuthen uns den gelehrten Feldherrn, den »Schlachtendenker«, den Mann der Ideen in Erinnerung bringt. Wenn trotzdem die historische Gestalt Friedrich's des Zweiten in dem Bilde Camphausen's nicht zur vollen Verlebendigung gelangt, wie sie uns aus den charakteristischen und durchgeistigten Darstellungen Adolf Menzel's entgegentritt: so muss billiger Weise betont werden, dafs es geradezu unmöglich wäre, diesen Regenten, unter welchem Preufsen eine nach der harten geistigen und politischen Zucht seines Vorgängers doppelt merkwürdige politische und geistige Wiedergeburt erlebte, in einem Bilde, in einem Momente seines Regenten- oder Privatlebens auf erschöpfende Weise hinzustellen.

Der »grofse Kurfürst« ist von Camphausen in dem Momente aufgefafst, wo er mit Beginn der Schlacht bei Fehrbellin, am 18. Juni 1675, den Degen zieht, um den brandenburgischen Reitern den Befehl zum Angriffe auf die schwedischen Batterien zu geben. Die markige Gestalt des Feldherrn sitzt wie in Erz gegossen auf dem historischen Schecken; das kraftvolle, energische Antlitz wiederstrahlt die Festigkeit des Entschlusses und den unbeugsamen Willen, das Entscheidende zu vollbringen; der Kurfürst gleicht persönlich jenem *rocher de bronze*, als welcher die königliche Autorität von einem Nachfolger bezeichnet wurde. Neben dem Feldherrn hält der alte Derfflinger und mustert vorgebeugten Hauptes und scharfen, hellen Blickes die tapferen Schwadronen, denen der Stabstrompeter soeben das Zeichen zum Angriff bläst. In dem ganzen Bilde zeigt sich die Spannung vor dem entscheidenden Augenblicke und eine gewisse Vorahnung der folgenreichen Wichtigkeit und historischen Bedeutung desselben in stimmungsvollster Weise

Im Gegensatze zu der plastischen, monumentalen Haltung des »grofsen Kurfürsten« zeigt uns der Künstler den »alten Fritz« in lebhafter, malerischer Bewegung. Es ist der Tag bei Leuthen, wo der gelehrte König sich zur rechten Zeit der Schlacht bei Leuktra und der schiefen Schlachtordnung des Epaminondas erinnert, zum Beweis, dass er, nach dem Rathe des römischen Dichters, mit Erfolg die *»exemplaria graeca«* gewälzt hat. Der König sprengt auf seinem Lieblingsschimmel mit einer malerischen Wendung vor; die Linke zügelt das edle, prächtig gezeichnete Thier; in der Rechten hebt er seinen Marschallsstab: den historischen Krückstock; das dem Beschauer voll zugewendete Antlitz trägt die wohlbekannten, von unermüdlicher Geistesarbeit und Regentensorge durchfurchten Züge, und das grofse, beseelte Auge des Königs schweift mit dem berühmten Adlerblick beobachtend in die Ferne über die feindlichen Heersäulen. Dem Könige folgen zur Rechten der kühne und glückliche Reitergeneral Seydlitz, der Held von Rofsbach, und der Prinz Heinrich von Preufsen; links gallopirt der alte Ziethen, der allgegenwärtige Husar, eiligst heran, und hinter ihm gewahrt man die alte preufsische Garde. Das Bild weist die hervorragendsten künstlerischen Eigenschaften Camphausen's auf: seine meisterhafte Behandlung des historischen Portraits und die unübertreffliche Kunst in der Darstellung des Pferdes. —

W. Camphausen wurde in Düsseldorf

am 8. Februar 1818 geboren und trat im Alter von sechzehn Jahren in die Vorbereitungsklasse der Akademie seiner Vaterstadt. Nach vier Lehrjahren erfüllte er als Freiwilliger seine Militairpflicht und empfing während seiner Dienstzeit vielfach Anregung zu den kriegerischen Motiven, deren Darstellung er später mit so grosem Geschick und Glück unternahm. An die Akademie zurückgekehrt, arbeitete er fünf Jahre in der ersten Klasse und erhielt dann ein Atelier in der Meisterabtheilung, welches er bis 1850 inne hatte. In diese Periode seiner Thätigkeit fallen kleinere Reisen in die Schweiz und nach Oberitalien, sowie nach Berlin, Dresden und München. Nach 1850 beginnen die eigentlichen Meisterjahre des Künstlers, der übrigens schon im Jahre 1841 durch seinen »Tilly auf der Flucht bei Breitenfeld« grosses Aufsehen in der Kunstwelt erregt hatte. Camphausen ist vorwiegend Schlachtenmaler und wird in dieser Richtung bestärkt durch seine früher hervorgehobene Meisterschaft in der Darstellung des Pferdes; dass er auch auf dem Felde des historischen Reiterportraits so Bedeutendes geleistet hat, hängt mit dieser Seite seiner Begabung zusammen. Während der Künstler in früherer Zeit hauptsächlich dem Kampf zwischen den Puritanern und dem Royalismus in England, dann dem dreissigjährigen Kriege die Vorwürfe seiner Bilder entnahm und, bei aller Lebendigkeit seiner Darstellung, sowie historischen Treue der Figuren und des Beiwerks, von der Kritik sich nachsagen lassen muste, dass er zu wenig charakterisire und individualisire, wies er später, als er sich der Geschichte seines Vaterlandes zuwendete, auch in Bezug auf den geistigen Gehalt seiner Arbeiten so bedeutende Fortschritte auf, dass er zur Verherrlichung der kriegerischen Grosthaten seines Volkes durch monumentale Bilder als der berufenste deutsche Künstler angesehen werden konnte. Die Kriege Friedrich's des Grossen gaben ihm Anlass zu historischen Portraits, wie die des Prinzen Heinrich, des alten Dessauer, der Generale Ziethen, Seydlitz, Schwerin u. A., dann zu Darstellungen von Schlachten und historischen Genrebildern, unter denen »Friedrich II. am Grabe Schwerin's« grosse Beachtung fand. Aus der Zeit der Befreiungskriege stammen die Reiterportraits Blücher's und Gneisenau's, dann die »Gefangennehmung Blücher's als schwedischer Cornet« und »Blücher's Rheinübergang bei Caub«. Dem schleswig-holsteinschen Feldzuge verdanken mehrere Schlachtenbilder ihre Entstehung, und auch die folgenden Kriege Preussens und Deutschlands finden ihn zunächst im Hauptquartier der Führer als Beobachter, dann an seiner Staffelei als Darsteller der bedeutendsten Momente und Persönlichkeiten. Die Bilder, welche Camphausen während des deutschen Krieges gegen Frankreich und nachher geschaffen, bezeichnen wohl den Höhepunkt seiner künstlerischen Kraft und Meisterschaft; unter diesen Arbeiten befinden sich die beiden Reiterportraits, welche wir eben besprochen haben, dann Kaiser Wilhelm mit Moltke, Bismarck und Roon über ein Schlachtfeld reitend für das Cölner Museum, sowie das trefflich gelungene Reiterportrait des deutschen Kaisers in Begleitung Moltke's, für den Kaiser selbst gemalt. Als Parerga seien noch Camphausen's zahlreiche ernste und humoristische Illustrationen für Holzschnitt und Steindruck erwähnt, dann seine Gedichte, Festspiele und mittelalterliche Chroniken für den Düsseldorfer Künstlerverein »Malkasten«, die in dem engen Kreise, für den sie geschaffen wurden, nicht geringeren Anwerth fanden, als im ganzen deutschen Volke sein weitverbreitetes, reich illustrirtes Tagebuch aus dem schleswig-holsteinschen Feldzuge: »Der Maler auf dem Kriegsfelde«. Camphausen ist Mitglied der Akademien von Wien und Berlin und besitzt selbstverständlich »allerhand Orden und Medaillen«, wie sie dem kriegskundigen Maler zukommen, der in seinen Bildern die taktischen Momente eines Gefechtes mit so grossem Verständniss der Disposition, mit solcher Klarheit darzustellen versteht.

Oskar Berggruen.

Kleine Mittheilungen.

Verwaltungsrath: Der Herr Buch- u. Kunsthändler Carl Dittmarsch ist aus dem Verwaltungsrath der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausgetreten.

Gründer: Als Gründer sind der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst beigetreten: die k. Akademie der bildenden Künste in Berlin und die Herren L. H. Hetgens in Aachen, Arnhold jun. in Berlin und Julius Richter in Hamburg.

Berichtigung: In der Nummer 1, Jahrgang 4 der Mittheilungen ist irrthümlich der Stich Vogel's nach van Dyck's »Marie Louise de Tassis« als 3 Lieferung des Galeriewerkes bezeichnet worden, während es 5. Lieferung heissen sollte. —

Vertreter: Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hat Herrn Paul Bette zu ihrem Vertreter für Berlin ernannt und werden den dortigen Gründern und Mitgliedern die ferneren Publicationen durch diesen zugesandt und die Jahresbeiträge erhoben. Für Interessenten liegen sämmtliche Publicationen der Gesellschaft in dessen Geschäftslocal. Taubenstrasse 10 parterre, zur geneigten Durchsicht auf.

General-Agentur für das Deutsche Reich: Herr Hermann Vogel, Kunsthändler in Leipzig; für Russland: Herr A. Beggrow in St. Petersburg; für Italien: Herr Hermann Löscher in Turin, Rom und Florenz; für die Vereinigten Staaten: die Herren Stechert & Wolff in New-York, 2. Bond-Street.

Publicationen

der

Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Jahrgang 1876.

Galeriewerk.

Lief. IV. **Mieris**, „Dame mit dem Papagei", Stich von *Burger*. — **Poussin**, „Landfchaft", Radirung von *Fischer*. — **Van der Meer von Delft**, „Interieur", Radirung von *Unger*.

Lief. V. **Van Dyck**, „Portrait der Marie Louise de Tassis", in der Liechtenstein-Galerie, Stich von *Vogel*.

Rethel's Cyclus, „Der Hanibal-Zug", die zweite Hälfte in 3 Blättern.

Album-Heft X.

Gabl, „Haspinger", Stich von *Rauscher*. — **Horowitz**, „Trauer um Jerufalem", Stich von *Doby*. — **Rahl**, „Proscenium-Bild im neuen Opernhaufe", Stich von *Pfründer*. — **Halauska**, Original-Radirung. — **Willroider**, Original-Radirung. — **Lindenschmidt**, „Die luftigen Weiber", Radirung von *Krauskopf*.

Anmerkung. Den Stich Vogel's erhalten im Jahre 1876 neu Eintretende nur gegen den Nachbezug eines der früheren Jahrgänge.

Jahresbeitrag für Mitglieder Mark 30. —
„ für Gründer „ 100. —

Erftere erhalten die Publicationen in Abdrücken mit der Schrift, letztere auf chin. Papier vor der Schrift.

Ausserordentliche, besonders zu bezahlende Publicationen:

National-Galerie in Buda-Peft (vormals Eszterházy-Galerie in Wien):

Lief. I. **A. Cuyp**, „Kühe im Waffer", radirt von *Unger*. — **Rembrandt**, „Ein alter Mann", radirt von *Unger*. — **Van der Neer**, „Nachtlandfchaft", radirt von *Unger*. — **Sal. Ruysdael**, „Jahrmarkts-Scene", radirt von *Unger*.

Lief. II. **Boltraffio**, „Madonna", Stich von *Büchel*. — **Snyders**, „Hahnenkampf", radirt von *Unger*. — **Tiepolo**, „Ferdinand der Katholifche", radirt von *Unger*. — **Rembrandt's Schule**, „Chriftus vor Pilatus", radirt von *Unger*.

Ausserordentliches Album-Heft I.

Camphausen, „Der grofse Kurfürft", Stich von *Forberg*. — **Camphausen**, „Friedrich der Grofse", Stich von *Forberg*. — **Angeli**, „Jugendliebe", Stich von *Forberg*.

Schönleber, „Canal in Rotterdam", Original-Radirung. — **Fischer**, „Von der Donau-Regulirung", Original-Radirung. — **Hartmann**, „Pferd an der Tränke", Original-Radirung.

Diefe aufserordentlichen Publicationen werden Gründern und Mitgliedern per Lieferung um den ermäfsigten Preis von **10 Mark** für Drucke **mit Schrift**, und von **20 Mark** für Drucke **vor der Schrift** überlaffen. —

An grösseren Werken sind fertig oder in Vorbereitung für das Galeriewerk:

Führich, „Roma", geftochen von *Ludy*. — **Dürer**, „Die grüne Paffion", (Clairobscur), Holzfchnitt von *Paar*. — **Dürer**, „Die h. Dreifaltigkeit" im k. k. Belvedere, Farben-Holzfchnitt von *Schönbrunner* und *Paar*. — **Rafael**, „Die Schule von Athen", Stich von *Jacoby*. — **Rubens**, „Altarbild von S. Ildefonfo" im k. k. Belvedere, Aufsenfeite, Radirung von *Unger*. — **Carpaccio**, Farbendruck von *Pitner*. — **Van Dyck**, „Portrait Wallenftein's", in der Liechtenftein-Galerie, Stich von Prof. *Raab*. — **Canaletto**, „Schlofshof", Radirung von *Fischer*. — **Holbein**, „Lady Seymour", Stich von *Büchel*. — **Rubens**, „Venus-Feft", geftochen von *Sonnenleiter*. — **Bendemann**, „Die Abführung der Juden in die babylonifche Gefangenfchaft", Stich von *Forberg*. — **Titian**, „Zigeuner-Madonna", Stich von *Raab*. — **Correggio**, „Ganymed", Stich von *Wagenmann*. — **Moretto**, „Die h. Juftina", Stich von *Vogel*. — **Rembrandt**, „Selbftportrait", Radirung von *Klaus*. — **Waldmüller**, „Johannes-Andacht", Stich von *Klaus*. — In der Art des **Masaccio**, „Bildnifs eines jungen Mannes", unter Leitung von Prof. *Jacoby*, Stich von *Pfründer*. — **Rubens**, „Das Wunder des heiligen Ignazius", Radirung von *Unger*. — **Rubens**, „Das Wunder des heiligen Franz Xaver", Radirung von *Unger*. — **Palma vecchio**, „Portrait", Stich von *Junker*. — **Palma vecchio**, „Violante", Stich von *Burger*. — **Eisenmenger**, Fries-Medaillons im Mufeum für Kunft und Induftrie zu Wien. Zeichnungen auf Holz von *Bürkner*.

Ferner für die National-Galerie iu Buda-Pest:

Murillo, „Selbftportrait", Stich von *Büchel*. — **Rembrandt**, „Portrait einer Dame", Stich von Doris *Raab*. — **Francia**, „Madonna", Stich von *Martin*. — **Gonzales Coques**, „Die Familie Van Eyck", Stich von *Doby*. — **Metzu**, „Ein Mann, knieend vor einer Frau", Stich von *Rauscher*. — **Bronzino**, „Die Geburt Chrifti", Stich von *Schmidt*.

Ausserdem für die nächstfolgenden Album-Hefte:

Piloty, „Maria Stuart wird das Todesurtheil verkündigt“, Stich von *Doris Raab*. — **Kaulbach**, Hermann, „Kinderbeichte“, Stich von *Schmidt*. — **Kaulbach**, Wilhelm, „Wilhelm Tell“, Stich von *Martin*. — **Kaulbach**, Wilhelm, „Romeo und Julie“, Stich v. *Leemann*. — **Dietz**, „Genrebild“, radirt von *Raab*. — **Schmidt**, „Der Sittenrichter“, radirt von *Rauscher*. — **Grob**, „Auf der Kunftreife“, Original-Radirung. — **Grob**, „Die Meifefalle“, Original-Radirung. — **Bournier**, „Landfchaft“, radirt v. *Forberg*. — **Charlemont**, „Blick in Makart's Garten“, Original-Radirung. — **Kröner**, „Nach dem Kampfe“, Radirung von *Dinger*. — **Richter**, Ludwig, „Kinderzug“, Radirung von Prof. *Bürkner*. — **Schirmer**, „Campagna von Rom“, geftochen von *Willmann*. — **Max**, „Fauft und Gretchen im Kerker“, Original-Zeichnung, in Holz gefchnitten von *Hecht*. — **Lier**, „Strafse“, radirt von *Klaus*. — **Bitterlich**, „Freiheit und Kraft“, Cartonftich von *Baldinger*. — **Salentin**, „Andacht im Walde“, Radirung von *Forberg*. — **Hoff**, „Im Trauerhaufe“, Radirung von *Meyer*. — **Vautier**, „Der Aktuarius“, Radirung von *Forberg*. — **Defregger**, „Genrebild“, Radirung von *Rauscher*. — **Rousseau**, „Landfchaft“, Radirung von *Greux*. — **Vollon**, „Meerfifche“, Radirung von *Gaucherel*. — **Bonnat**, „Non piangere“, Radirung von *Rajon*. — **Henner**, „Sufanna im Bade“, Radirung von *Wallner*.

Inserate.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

KUNST UND KÜNSTLER DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

Biographien und Charakteriftiken. Unter Mitwirkung von *R. Bergau*, *W. Bode*, *O. Eifenmann*, *Jac. Falke*, *Herm. Hettner*, *Gottfr. Kinkel*, *C. Lemcke*, *Jul. Leffing*, *H. Lücke*, *Franz Reber*, *R. Redtenbacher*, *C. A. Regnet*, *Ad. Rofenberg*, *Wilh. Schmidt*, *Alw. Schultz*, *Ant. Springer*, *Rob. Vifcher*, *J. Weffely*, *K. Woermann*, *A. Woltmann* u. A. Herausgegeben von Dr. **Rob. Dohme**. Mit vielen Illuftrationen in Holzfchnitt.

Diefes reich illuftrirte Prachtwerk erfcheint in zwanglofen Lieferungen à 2 Mark, deren jedes Jahr etwa 12—15 ausgegeben werden. Das Ganze ift auf ca. 40 Lieferungen, welche zufammen 4 Bände bilden, berechnet.

Bis jetzt find die nachfolgenden Lieferungen erfchienen:

Die Brüder van Eyck, von *O. Eisenmann;* M. Schongauer, von *W. Schmidt*. (1. Heft.)
Terborch, Metfu und Netfcher, von *C. Lemcke*. (2. Heft.)
Mafaccio, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo, von *K. Woermann*. (3. u. 4. Heft.)
Jan Steen, Adriaen van Oftade, von *C. Lemcke*. (5. Heft.)
Albrecht Dürer, von *W. Schmidt*. (6. Heft.)
Luca Signorelli, Sodoma, von *R. Vischer*. (7. Heft.)
Einhart, von *R. Dohme;* Tuotilo von St. Gallen, Der heilige Bernward, Die deutfchen Dombaumeifter des Mittelalters, von *A. Schultz*. (8. u. 9. Heft.)
Ant. Watteau, Francois Boucher, von *R. Dohme*. (10. Heft.)
Lucas van Leyden, von *Ad. Rosenberg;* Quentin Maffys, von *O. Eisenmann*. (11. Heft.)

Jede Lieferung koftet 2 Mark, Lieferung 8 u. 9 zufammen 3 Mark.

In neuer Auflage ift vollftändig erfchienen:

GESCHICHTE DER ARCHITEKTUR

von den älteften Zeiten bis auf die Gegenwart. Dargeftellt von Dr. **Wilhelm Lübke**, Prof. am k. Polytechnikum in Stuttgart. *Fünfte*, ftark vermehrte und verbefferte Auflage. Zwei Bände. Mit 782 Holzfchnittilluftrationen. Gr. Imperiallexicon-Octav. br. 20 Mark, fein geb. 23 Mark 50 Pf.; in 2 Halbfranzbänden (Liebhaberband) 33 M.

Früher erfchien in demfelben Verlage und ift in jeder Buchhandlung zu haben:

KLEINE MYTHOLOGIE

DER GRIECHEN UND RÖMER.

Unter fteter Hinweifung auf die künftlerifche Darftellung der Gottheiten und die vorzüglichften Kunftdenkmäler bearbeitet von **Otto Seemann**, Oberlehrer am Gymnafium zu Effen. Mit 63 Holzschnitten. 1874. 8. br. 3 Mark, eleg. geb. 4 Mark.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

IV. Jahrgang.
Nº. 3 u. 4.

22. September.
1876.

MITTHEILUNGEN DER GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST.“

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst“, Wien IX., Beethovengasse 6 zu richten.

Inserate

à 10 Pfennige für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst“ (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

Die „Mittheilungen“ erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis geliefert.

Die Landes-Gemäldegalerie in Buda-Pest.

Einleitung in das ungarische Galeriewerk.

Den Hauptſtock der koſtbaren Gemäldegalerie, welche unter der oben angegebenen Bezeichnung gegenwärtig im zweiten und dritten Geſchoſs des Akademiegebäudes zu Buda-Peſt vereinigt iſt, bildet die frühere Sammlung der Fürſten Eſterházy von Galantha.

Schon Fürſt Paul Eſterházy, der 1655 Palatin von Ungarn war, mag den Grund dazu gelegt haben. Er beſaſs eine ſolche Liebe zur Kunſt, daſs er ſich von Adam Elzheimer in der Malerei unterrichten lieſs und u. A. einen jungen Tobias nach ſeinem Lehrer auf Kupfer kopirte. Von dem Beſtande der Sammlung zu Anfang unſres Jahrhunderts, nachdem dieſelbe namentlich durch zahlreiche Bilder aus dem fürſtlich Kaunitz'ſchen Beſitz vermehrt worden war, legt der dem Fürſten Nicolaus Eſterházy gewidmete Fiſcher'ſche Katalog Zeugniſs ab*). Er umfaſst im Ganzen 543 Gemälde, von denen über die Hälfte, nämlich 259, von niederländiſchen, 142 von italieniſchen und ſpaniſchen, 86 von deutſchen und engliſchen, endlich 56 von franzöſiſchen Meiſtern herrühren. Die Spanier, an denen die Galerie heute einen ſo ſeltenen Reichthum beſitzt, waren damals nur durch einige wenige Bilder von Murillo, Ribera und Velazquez vertreten. Ihre Zahl iſt ſeitdem, und zwar zum gröſsten Theil noch während die Sammlung ſich in Wien befand (bis 1865), auf 56 angewachſen. Auſserdem erhielten beſonders die niederländiſchen und italieniſchen Schulen beträchtliche Vermehrungen, ſo daſs die Geſammtzahl der im Jahre 1869 von der ungariſchen Regierung angekauften Bilder ſich auf 637 belief. O. Mündler ſchätzte den Werth der Sammlung, welche Wien mit Schmerz aus dem Kranze ſeiner Muſeen heraustrennen ſah, auf mehr als zwei Millionen Franken. Ein dem Rembrandt zugeſchriebenes weibliches Bruſtbild und zwei Madonnen von Murillo und Zurbaran wurden nach vollzogenem Verkauf aus Eſterházy'ſchem Beſitz noch hinzugefügt.

Soll die Bedeutung der Galerie nach den Hauptvertretern der einzelnen Schulen in kurzen Zügen charakteriſirt werden, ſo gebührt wohl vor Allem den oben ſchon beſonders hervorgehobenen ſpaniſchen Meiſtern ihrer Seltenheit wegen der Vortritt. Wenn die altſpaniſche Kunſt in dem intereſſanten allegoriſchen Bilde der menſchlichen Leidenſchaften, welches aus dem National-Muſeum in die Landes-Gemäldegalerie übertragen

*) Katalog der Gemählde-Gallerie des durchl. Fürſten Nicolaus Eſterházy von Galantha zu Wien. (Von Joſeph Fiſcher.) Eiſenſtadt, gedr. v. J. L. Stolz. 1815. 228 S. 8.

worden ift, fchon früher in Peft vertreten war, fo kamen dazu nun mit der Efterházy'fchen Sammlung eine Reihe von Meifterwerken aus der Blüthezeit des fiebzehnten Jahrhunderts, nebft einigen Bildern aus dem fechzehnten, wie fich ihrer nur wenige Galerien aufserhalb Spaniens zu rühmen haben. Am glänzendften ift Murillo repräfentirt, vor Allem durch die herrliche Madonna mit dem Kinde, welches drei Miffionären Brod reicht, in zweiter Linie durch eine Flucht nach Aegypten und durch das früher als Velazquez bezeichnete, von Mündler mit Recht dem Murillo vindicirte männliche Porträt (Selbftbildnifs des Malers), dann durch die bereits oben erwähnte, fpäter hinzugekommene Madonna, welche aber leider, ebenfo wie die bereits von früher her in der Galerie befindliche h. Familie, etwas gelitten hat, endlich durch das fehr verdorbene Bild des h. Jofeph mit dem Jefuskinde. Der zweite Hauptmeifter, Velazquez, ift ftiefmütterlich bedacht, befonders nachdem ihm das fchöne, oben befprochene Bildnifs entzogen wurde. Es bleibt ihm nur das ziemlich mittelmäfsige und übermalte Bild eines vornehmen Mannes zu Pferde. Um fo vorzüglicher ift fein Schüler Nicolas de Villacis vertreten. Seine Madonna mit dem Kinde und der h. Therefa ift mit ihrer hellen, filbertönigen Farbe und den ebenfo wahren wie geiftvoll behandelten Köpfen eines der anfprechendften Bilder des Saales. Der anmuthigen, fpäter hinzugekommenen Madonna von Zurbaran (voll bezeichnet und datirt 1661) wurde fchon gedacht. Sie fchwebt über einem Kranze von kleinen Engeln, die ein durchfichtiger Globus umfängt, in welchem die unten im Hintergrunde erfcheinende Stadt, wie eine Vifion, fich fpiegelt. Im Anfchlufs hieran find zunächft die beiden vortrefflichen Bilder von Antonio Pareda, befonders deffen h. Antonius mit dem Jefuskinde, dann der h. Dominicus von Juan Careno de Miranda, der voll bezeichnete und mit 1621 datirte Johannes von N. Gonzalez und das aufserordentlich fchöne Selbftporträt des Pedro Moya zu nennen. Auch Alonfo Cano ift würdig repräfentirt, vorzüglich Vincenzo Carducho und der geiftreiche Francisco Goya. Die beiden Bilder von Ribera haben fehr gelitten. Dazu kommen fchliefslich Escalante, Ribalta, Tavarone, Pacheco u. v. a.

Nach den Spaniern feien die Niederländer genannt, von denen befonders die holländifchen Meifter des fiebzehnten Jahrhunderts in der Galerie zahlreich und zum Theil brillant vertreten find. Leider gilt Letzteres am wenigften von dem Hauptrepräfentanten der Schule, Rembrandt, worüber die Lefer in den unten folgenden Texten das Nähere bemerkt finden. Dagegen find aus der Umgebung oder Schule Rembrandt's mehrere ausgezeichnete Werke vorhanden, wie z. B. der in der erften Lieferung unferer Publikation erfchienene »Sitzende Mann« und der in der zweiten Lieferung publicirte »Chriftus vor Pilatus« (von Mündler dem Jan Victoor zugefchrieben). Die holländifchen Porträtmaler der älteren Generation find durch Frans Hals (Männliches Bruftbild, früher irrthümlich Carl du Jardin genannt) und Michel Mierevelt vertreten. Daran reihen fich die Meifter des niederen und höheren Genre's: ein Brouwer, Jan Steen, Adr. v. Oftade, Gabr. Metfu, M. von Helmont, Jan Molenaer und David Teniers d. J., welchem Letzteren wir gleich den koftbaren Gonfales Coques (Familienbild mit acht Figuren, von Mündler auf 80,000 Fr. gefchätzt) anfchliefsen wollen. Der Hauptmeifter der Schule von Antwerpen, P. P. Rubens, ift am beften durch den »Mutius Scaevola vor Porfenna«, fein gröfster Schüler Anton van Dyck durch das köftliche und vortrefflich erhaltene Doppelbildnifs eines Mannes und einer Frau ganz ausgezeichnet repräfentirt. Dazu kommen mehrere ausgezeichnete Bilder von Jordaens, Snayers, Abr. Janfens u. A. Mindeftens gleichwerthig ift die Vertretung der niederländifchen Landfchafts- und Thiermalerei, von denen unfere Publikation in dem Prachtbilde von A. Cuyp, dem fchönen kleinen van der Neer, der Landfchaft von Salomon van Ruisdael und dem Thierftück von Fr. Snyders gleich vier Perlen vorweg genommen hat. Wir nennen ferner W. van de Velde, S. de Vlieger, Jacob van Ruisdael, N. Berghem, Phil. Wouwerman, den feltenen, hier fehr fchön vertretenen Architekturmaler Peter Saenredam (Vorfaal eines Palaftes, voll bezeichnet und datirt 1653) und endlich ein Kapitalbild des Meifters der »frutti di mare«, Cornelis de Heem.

Die deutfche, franzöfifche und englifche Schule können fich in der Efterházy'fchen Sammlung weder an Reichthum noch an Qualität mit den Niederländern meffen. Aber man bemerkt mit Genugthuung, dafs das vielfeitige Intereffe der fürftlichen Gründer der Galerie fich auch auf diefen Gebieten durch einige werthvolle Acquifitionen zu bethätigen gewufst hat. Die beiden Hauptmeifter der deutfchen Malerei des fechzehnten Jahrhunderts, Dürer und Holbein, fehlen freilich. Die in den älteren Katalogen dem Nürnberger Meifter zugefchriebene »Kreuzigung Chrifti« erhebt fich nicht über den Rang eines Schulbildes. In den beiden früher als Holbein bezeichneten Porträts hat man richtig die Hand des Neuchatel erkannt, welchem auch die beiden früher Amberger genannten lebensgrofsen Bildniffe von Mann

und Frau in schwarzer Tracht mit reichem, höchst sorgfältig ausgeführtem Schmuck beide von 1561 datirt) angehören. Diese beiden Bilder würden jeder grossen Galerie zur Zierde gereichen. Sonst ist von den ältere Deutschen nur L. Cranach noch in hervorragender Weise repräsentirt. Für die deutsche Porträtmalerei des siebzehnten Jahrhunderts, die für unsern Geschmack erfreulichste Seite der damaligen Kunst, zeugt das tüchtige männliche Bildniss von F. Kessler. Auch B. Denner und A. Elzheimer sind sehr gut vertreten. Ebenso die deutschen und besonders die österreichischen Maler der Barock- und Zopfzeit, die Daniel Gran, Unterberger, Hohenberg, van Schuppen, sowie Raphael Mengs, Angelika Kaufmann u. s. w. — England ist durch ein gutes, aber nicht ganz gut erhaltenes Porträt von Joshua Reynolds und durch ein Thierstück von G. Morland repräsentirt. — Unter den Bildern der französischen Schule nennen wir in erster Linie die sehr schöne Abendlandschaft von Claude Lorrain, dann das Brustbild eines jungen Mädchens von Greuze, die trefflichen Bildnisse von Hyancinthe Rigaud (darunter besonders das Porträt des Kardinals Fleury), die schöne Originalskizze von Le Brun (Apotheose Ludwig's XIV.), endlich die Bilder von Fr. Millet, Seb. Bourdon, A. Manglard, L. de la Hire u. s. w.

Wenn wir schliesslich den Besitz der Esterházy'schen Galerie an Werken italienischer Malerei im Allgemeinen charakterisiren sollen, so kann es auch hier selbstverständlich nur auf eine Berührung der Spitzen ankommen; denn obwohl mancher glänzende Name vor der Kritik verblasst, leider auch manches treffliche Bild in sehr verdorbenem Zustande auf uns gekommen ist, halten die mit Auszeichnung zu nennenden italienischen Bilder doch an Zahl und Kunstwerth den niederländischen so ziemlich die Waage. Beginnen wir mit der lombardischen Schule, welcher das eine der in unserer Publikation erschienenen Bilder, die dem Beltraffio zugeschriebene Madonna, entstammt. Nach Mündler gehört dieses treffliche und sehr gut erhaltene Bild zweifellos dem Bernardino Zenale da Treviglio. Der grosse Begründer der Mailänder Schule des sechzehnten Jahrhunderts, Lionardo, dem in den früheren Katalogen eine Madonna mit dem Kinde zwischen der h. Barbara und der h. Katharina vindicirt worden war, hat diese an seinen Schüler Luini abtreten müssen, welcher in der Galerie ausserdem durch eine anmuthige Madonna mit der h. Elisabeth und Johannes repräsentirt ist. Eine dritte Madonna mit dem h. Hieronymus tauschte den Namen Lionardo's gegen den des Gian Pedrini ein. Dem Correggio dagegen muss von den ihm beigelegten Werken wohl mindestens eines, nämlich die kleine Madonna mit dem Kind an der Brust, obwohl die Malerei stark gelitten hat, als echt zuerkannt werden. Was es mit seinem sogenannten Selbstporträt für eine Bewandniss habe, lassen wir dahingestellt. Aus der Nachfolge des Correggio ist die h. Familie mit dem h. Franciscus Seraphicus von Parmigianino (Francesco Mazzuoli) hervorzuheben. Verhältnissmässig schwach sind die Venetianer, besser nur die der späteren Zeit vertreten. Wir nennen vor Allem die köstliche, voll bezeichnete Madonna von Carlo Crivelli; dann die früher irrthümlich dem Cima zugeschriebene Madonna von Previtali. Das dem Tizian zugeschriebene Porträt Bembo's dürfte wohl nur ein freilich ganz vorzüglicher Jacopo Bassano sein. Von dem meisterhaften grossen Tiepolo liegt den Mitgliedern der Gesellschaft Unger's brillante Radirung vor. Ausserdem sind noch die ausgezeichneten Veduten von Antonio Canale (Venedig) und Canaletto (Florenz) hervorzuheben. Von den Ferraresen ist Garofalo durch eine »Ehebrecherin vor Christus«, von den bolognesischen Meistern Francesco Francia mit seinen Schülern Innocenzo da Imola und Girolamo Marchesi da Cotignola, Letzterer durch ein interessantes, voll bezeichnetes Jugendbild (Leichnam Christi, von Johannes und Nikodemus umgeben) schön vertreten. Damit nähern wir uns dem Kreise, den Raffael's Zauber berührt, wie wir diesen besonders deutlich in der prächtigen »Anbetung der Hirten« von Ridolfo Ghirlandajo (datirt 1510) spüren. Raffael selbst ist, wie männiglich bekannt, durch die reizvolle kleine Madonna mit den zwei Kindern repräsentirt, welche vom Papst Clemens XI. der Kaiserin Elisabeth und von dieser dem Fürsten Kaunitz verehrt wurde, dessen Sohn sie dann dem Fürsten Esterházy verkaufte. Das Bildchen ist unvollendet und gehört offenbar in Raffael's spätere florentinische Zeit; man vermuthet, dass er es unfertig zurückliess, als er 1508 nach Rom übersiedelte. Von den übrigen Florentinern und Umbriern wollen wir ferner Andrea del Sarto, Puligo, Bronzino, Pietro Perugino und Pinturicchio (?), sowie schliesslich aus den andern Schulen Italiens noch Giulio Romano, Guido Reni, Carlo Dolce und das interessante Selbstbildniss des Michelangelo da Caravaggio namhaft machen.

Ausser der Sammlung Esterházy umfasst die Landes-Gemäldegalerie noch Gemälde von dreierlei Herkunft: Erstens eine Anzahl von Bildern aus der 1836 erfolgten Schenkung Ladislaus Pyrker's, welche sich früher im Nationalmuseum befanden, Werke der

italienifchen, deutfchen und flandrifchen Schulen; dazu gehört eine fchöne, dem Pinturicchio zugefchriebene Madonna in der Mandorla mit einer kleinen Darftellung der Verkündigung in den unteren Ecken. Zweitens mehrere Bilder deutfchen, holländifchen und anderen Urfprungs, welche Koffuth aus dem Cameralgebäude in das Nationalmufeum hatte bringen laffen; bei der Trennung der alten von den modernen Gemälden, welche man in der letzten Zeit vorgenommen hat, wurden auch die älteren Werke diefer Sammlung in die Landes-Gemäldegalerie verfetzt und dafür deren moderne Bilder, etwa von der Zeit des Mengs an, dem Nationalmufeum abgetreten. Drittens erhielt die Landes-Gemäldegalerie noch die werthvolle Donation des Bifchofs von Neufohl Arnold von Ipolyi, welche befonders reich ift an Werken der alt-fienefifchen Schule und infofern den Efterházy'fchen Bilderbefitz in fehr willkommener Weife ergänzt. Es find dies etwa 40, meiftens kleinere Bilder, welche fämmtlich aus der bekannten Ramboux'fchen Sammlung ftammen. Sie reichen von der zweiten Hälfte des dreizehnten bis in's fünfzehnte Jahrhundert. Die Frühzeit ift durch fünf bemalte Buchdeckel, zum Theil mit infchriftlicher Bezeichnung der darauf dargeftellten Befitzer vertreten; die fpätere u. A. durch zwei Madonnen in der Art des Ambrogio Lorenzetti und des Duccio. Dazu kommen dann noch einige Bilder aus anderen italienifchen Schulen, z. B. die Flügel und Predellen des von Spinello Aretino 1385 für Monte Oliveto ausgeführten Altarwerkes, ein Bruchftück von Giotto's Fresken in der Unterkirche von S. Francesco zu Affifi, und ein bezeichneter h. Bernardinus von Siena von Niccolo Alunno v. J. 1477 aus der früheren Böhm'fchen Sammlung in Wien.

So ftellt fich der Gefammtinhalt der Landes-Gemäldegalerie als ebenfo ergiebig für den Forfcher wie genufsreich für den Freund der Kunft dar, und wir können nur wünfchen, dafs es der Verwaltung der Galerie vergönnt fein möge, die ihr anvertrauten Schätze nicht nur in ihrem jetzigen Zuftande zu erhalten, fondern fie mit ebenfo viel Glück, wie in den letztverfloffenen Jahren, auch fernerhin zu vermehren. Unfere Publikation foll dazu beitragen, dafs das koftbare Gut, das die aufblühende Hauptftadt Ungarns birgt, nicht ein verborgenes bleibe, fondern im weiten Umkreife die Freude am Schönen und die veredelnden Wirkungen der Kunft verbreite.

C. v. L.

Ausserordentliche Publikationen.

Lieferung I des ungarifchen Galeriewerkes.

Aelbert Cuijp.

Kühe im Wasser.

Oelgemälde in der Landes-Gemäldegalerie zu Buda-Peft, radirt von *William Unger.*

»Etwa Neunzehntel von Cuijp's Bildern« — fagt Waagen in feinem Handbuch der deutfchen und niederländifchen Malerfchulen — »befinden fich in England, und mit Ausnahme des Louvre und der Ermitage zu St. Petersburg, welche je fechs Bilder von ihm befitzen, fehlt er in den Mufeen des Continents ganz, oder ift mindeftens fehr fchwach befetzt.« Die Sammlung Efterházy hätte Waagen gleichfalls ausnehmen können, denn fie befitzt drei echte Werke des Meifters und zwei darunter aus feiner Blüthezeit: eine Landfchaft von bedeutendem Umfange, die ein hervorragendes Intereffe dadurch hat, dafs fich der Meifter felbft inmitten feiner zahlreichen Familie darin dargeftellt hat, und eine Flufslandfchaft mit Vieh, welche uns Unger's Radirung wiedergiebt. Fünf bunt gefcheckte Kühe ftehen am flachen Ufer eines breiten Fluffes, auf deffen glattem Spiegel fich langfam einige Boote fortbewegen; die fchwüle Mittagsftunde ballt am Himmel einige Wolken zufammen, welche für den Abend ein erfrifchendes Gewitter verheifsen. Unger hat die Vorzüge diefes trefflichen Bildes mit Wenigem fchlagend wiedergegeben: den leuchtenden, Alles mit Sonnenlicht umhüllenden und durchdringenden Ton, die fefte, paftofe Behandlung, die grofse, breite Zeichnung, die treffliche Charakteriftik des Viehes, welches in diefem Bilde eine faft ebenfo bedeutende Rolle fpielt, wie die dem Motiv nach anfpruchslofe, aber durch das reiche Leben der vom Sonnenlicht durchglühten Athmofphäre einzig anziehende Landfchaft.

W. B.

Aart van der Neer.

Dorfbrand bei Mondschein.

Oelgemälde in der Landes-Gemäldegalerie zu Buda-Peft, radirt von *William Unger.*

»Ein Nachtftück« von A. van der Neer: damit ift zum mindeften von drei Viertheilen, alfo etwa von 300 auf uns gekommenen Gemälden diefes Meifters das Motiv angegeben.

So einfeitig im Motiv, obenein in einem folchen Motiv, und dennoch unter den erften Landfchaftsmalern aller Zeiten genannt zu werden, das weift auf ein grofses künftlerifches

Genie hin, welches anfcheinend daffelbe Motiv ftets neu zu geben, denfelben Erfcheinungen in der Natur ftets neue Seiten und Feinheiten abzulaufchen weifs. Nur die Blüthezeit der holländifchen Schule, nur die Zeit der höchften Entwickelung des Helldunkels, des atmosphärifchen Lebens in der Landfchaft konnte einen Künftler hervorbringen, der in dem matten Schein des ftillen Mondes, in den grellen Flammen eines verheerenden Feuers der Landfchaft auch bei Nachtzeit einen ftets neuen, ftimmungsvollen Reiz abzugewinnen verftand.

»Dorfbrand bei Mondfchein« betitelt fich dasjenige unter den drei echten Gemälden des Aart van der Neer in der Pefter Galerie, welches für die Radirung ausgewählt ift. Das doppelte Licht erleichtert dem Künftler nicht nur die Aufgabe, die Dunkelheit mit Licht zu durchdringen, durch die Verfchiedenheit der Lichter wird die Beleuchtung, wird die Färbung eine mannigfaltigere, wird ein fehr ftimmungsvoller Gegenfatz hervorgerufen zwifchen den grell aufzüngelnden Flammen, zwifchen hoch aufwirbelnden, fchwarzen Rauchmaffen und dem matten, gleichmäfsigen Licht des Mondes, welches durch ruhig einherziehende Wolkenfchichten fich Bahn bricht und im fpiegelglatten Waffer fein Abbild erzeugt, zwifchen dem Jammer der Menfchen und dem Frieden in der Natur.

W. B.

Salomon van Ruisdael.

Der Aufbruch vom Jahrmarkt.

Oelgemälde in der Landes-Gemäldegalerie zu Buda-Peft, radirt von *William Unger*.

Salomon van Ruisdael, der Onkel des berühmten Jacob van Ruisdael, trat 1623 in die Gilde zu Harlem und ftarb dafelbft im Jahre 1670, alfo nach einer Künftlerlaufbahn von etwa fünfzig Jahren. Nach den Daten auf feinen Gemälden können wir diefelbe noch heute faft ganz verfolgen. Nächft Jan van Goijen wohl der hervorragendfte unter den holländifchen Landfchaftsmalern der älteren Schule, ragt er als der letzte Ueberlebende noch weit in die jüngere Generation hinein; aber er verfteht es, nicht ohne Gefchick die moderne Richtung, wie fie fein Neffe gefchaffen und zur höchften Ausbildung gebracht hatte, feiner Kunftweife anzupaffen. Peft befitzt neben einem charakteriftifchen, aber etwas rohen Bilde feiner erften Manier (von 1631) drei fehr tüchtige und umfangreiche Werke diefer feiner letzten Zeit, von denen hier das eine (von 1662) durch Unger's Radirung in fehr charakteriftifcher Weife wiedergegeben ift. Die einfeitig nur auf Wirkung von Licht und Luft, und daher in der Färbung auf Eintönigkeit, in der Behandlung auf Primamalerei ausgehende Richtung der älteren Kunft ift hier gemäfsigt durch ein liebevolleres Eingehen auf die Einzelheiten, eine kräftigere Betonung der Localfarbe, namentlich eines lebhaften Grün im Baumfchlage. Deutlich läfst fich darin der Einflufs feines Neffen Jacob nach dem Charakter feiner Bilder jener Zeit erkennen, nach welchen fich auch fein junger Freund Hobbema heranbildete. Dies giebt diefen Bildern des Salomon van Ruisdael einen befonderen Reiz, fo dafs in der That die zahlreichen Werke des rüftigen Greifes die des Mannes wie des Jünglings übertreffen.

W. B.

Rembrandt van Rijn (?).

Sitzender Mann.

Oelgemälde in der Landes-Gemäldegalerie zu Buda-Peft, radirt von *William Unger*.

Unter fämmtlichen Gemälden, welche in der Sammlung den Namen Rembrandt tragen, vermag ich keines für ein echtes Werk diefes Meifters zu halten; fo auch nicht die in der Radirung wiedergegebene Geftalt eines in Nachfinnen verfunkenen Greifes. Das Bild trägt zwar die Bezeichnung Rembrandt f. 1642; aber diefelbe ergiebt fich auf den erften Blick als gefälfcht. Solche Greifengeftalten in befchaulicher Betrachtung, oder vertieft in eifriges Studium find zwar beliebte Vorwürfe des grofsen Meifters, aber nur in feiner früheften Zeit. Dahin gehört gleich fein früheftes bekanntes Bild, Petrus im Gefängniffe zu Stuttgart (1627), ferner derfelbe Gegenftand im Privatbefitz zu Paris (1631), die beiden Greife im Louvre (1633), der h. Euftachius in Stockholm (1631). Hierher ift auch zu rechnen der junge Gelehrte in Braunfchweig u. a. m. In diefen lichtumfloffenen Geftalten, die aus dem Dunkel des umgebenden Raumes meift weiter hoher Hallen hervorleuchten, verfteht der Meifter den Ausdruck heimlicher Stille, eines einfamen, in fich befchloffenen Gemüthslebens wunderbar zur Anfchauung zu bringen. Diefer Ausdruck fehlt aber in den Gemälden der Schüler und Nachfolger, wenn fie ähnliche Gegenftände behandeln. Ein malerifches, häufig gefuchtes Streben nach aufsergewöhnlicher Lichtwirkung läfst ein höheres Intereffe an der Perfon wenig oder gar nicht zur Geltung kommen. Auch in diefem Bilde (mehr noch als in der Radirung) bleibt die Geftalt des finnenden Greifes ohne den tiefen, ergreifenden Ausdruck, ohne die unmittelbare Lebensanfchauung Rembrandt's. Auch ift die Färbung zu kühl und zu fchwer für den Meifter, die Behandlung, obgleich breit und gefchickt,

doch nicht von feiner Sicherheit und Leichtigkeit. Mir hat das Bild den Eindruck eines Werkes von Leonhard Bramer gemacht in enger Anlehnung an Rembrandt. Den Anhalt für diefe Anficht boten mir zwei verwandte, obgleich mehr in feiner eigenen Manier gemalte, und daher vorzüglichere, bezeichnete Bilder des Bramer im Belvedere zu Wien; das eine ftellt zwei einzelne Figuren dar, einen Jüngling, Laute fpielend, und eine Jungfrau am Putztifch, beide mit reichem Beiwerk, fo dafs die Bilder mehr den Charakter von Stillleben, der ihrer Zeit fog. Vanitates, an fich tragen.

Jetzt, wo ich nur die Radirung vor mir habe, drängt fich mir lebhaft ein anderer Name auf, den ich wenigftens, wenn auch mit aller Referve, nennen will: Salomon Koninck. Gerade von ihm find eine Anzahl derartiger Greifengeftalten vorhanden, welchen die Figur in unferem Bilde auffallend gleicht: verfchiedene Knieftücke in Lebensgröfse, wie in Berlin und Dresden, oder ganze Figuren, wie in der Galerie zu Kopenhagen. Obgleich wefentlich jünger, gehört auch Salomon Koninck wie L. Bramer wenigftens in feinen frühern Bildern noch zu der Zahl älterer holländifcher Künftler, welche in der Art des Laftmann und des Pijnas biblifche Gegenftände in genreartiger, malerifcher Weife zur Darftellung zu bringen fuchen, ein Streben, das fich erft von dem Schüler diefer Meifter, von Rembrandt an künftlerifch weiter entwickelt. Diefe neue Kunft Rembrandt's hat auch auf die älteren Meifter, auf feine Lehrer, einen mehr oder weniger ftarken Einflufs ausgeübt, namentlich wurde fie für den wenig jüngeren Salomon Koninck völlig beftimmend, fo dafs er uns in feinen meiften Gemälden wie ein Schüler Rembrandt's erfcheint und fogar häufig mit demfelben verwechfelt wird.

W. B.

Lieferung II des ungarifchen Galeriewerkes.

Giov. Batt. Tiepolo.

Ferdinand II., der Heilige, König von Spanien, als Besieger der Mauren.

Nach dem Oelgemälde in der Landes-Gemäldegalerie zu Buda-Peft, radirt von *William Unger.*

Tiepolo, «der letzte Venetianer», wie ihn Waagen bezeichnend nennt, wird von den Einen gefchmäht und verurtheilt, von den Andern einem Paolo Veronese und Tizian faft gleich gefchätzt. Letzteres freilich hauptfächlich von feinen Landsleuten, die dabei partheiifch erfcheinen mögen; aber Jedermann wird dagegen den Ausfpruch Kugler's und Burckhardt's, er fei ein abenteuerlicher Phantaft und oft ein Schmierer, im beften Fall nur ein Nachtreter Paolo Veronefe's, unbillig finden. Burckhardt motivirt zwar gelegentlich der Gewölbefresken in Venedig's Kirchen feine Anficht mit den Worten, Tiepolo treibe die Untenficht vielleicht am weiteften, fo dafs Fufsfohlen und Nafenlöcher die charakteriftifchen Theile feiner Geftalten feien, wogegen aber Otto Mündler bemerkt, jedes malerifch gebildete Auge werde feine Freude an diefes Künftlers geiftreicher Lebendigkeit haben. Und Waagen findet in ihm zwei Haupteigenfchaften der venetianifchen Schule erhalten, die Harmonie der Farbe und die Meifterfchaft und Leichtigkeit des Vortrags. Wir werden uns ohne Bedenken auf die Seite der beiden letzteren Forfcher ftellen dürfen, wenn auch nicht zu verkennen ift, dafs Tiepolo der leichtfertigen Art des achtzehnten Jahrhunderts in der Haft und Zerfahrenheit der Compofition, und der Vernachläffigung des Naturftudiums im Einzelnen fchon ftarken Tribut gezahlt hat. Er liefs fich dabei durch feine Virtuofität hinreifsen. Allein wenn er feine Kraft zufammennahm und mit Hingebung arbeitete, wie dies befonders in feinen ausgeführten Tafelbildern der Fall ift, fo fchuf er Werke von fo feinem malerifchem Reiz und einem fo reichen Leben, wie Keiner mehr nach ihm in Venedig und Wenige vor ihm. Tiepolo's Lehrer war Lazzarini, fein eigentliches Vorbild aber Paolo Veronefe, dem er in der Fülle feiner Geftaltungskraft und dem frifchen Ton der Farbenfcala nachftrebte. Seine heitere Palette ftreift zuweilen an's Bunte, nie aber wirkt fie grell, feine Zeichnung ift öfters ungenirt, nie aber lüderlich. Er hat viele Werke hinterlaffen und ift fo ziemlich in allen öffentlichen, und in vielen Privatfammlungen vertreten, freilich oft nur mit flüchtigen Skizzen, die keineswegs genügenden Begriff von feinem Können geben. Am beften lernt man ihn, namentlich als monumentalen Maler, in Venedig kennen, deffen Kirchen und Paläfte in grofser Zahl von feinen heiteren Gebilden erfüllt find. Die hervorragendften darunter werden in Burckhardt's Cicerone, S. 1157 und 1158, von Mündler und Bode aufgezählt. Sein Ruhm verbreitete fich weit über die Grenzen Italiens, wie er denn berufen ward, das bifchöfliche Schlofs zu Würzburg mit Fresken zu fchmücken, und zuletzt nach Spanien kam, wo er als königlicher Hofmaler ftarb.

Des Künftlers gute Eigenfchaften erkennen wir in dem Bilde, das uns die im beften Sinn verfatile und vielfeitige Nadel William Unger's in trefflicher Radirung wiedergibt. Wie vornehm fchreitet das edle Rofs mit feinem glaubenseifrigen, fiegreichen

Reiter einher, der, in einen weifsen Mantel gehüllt, den Blick, ganz vom Glauben an feine Sache erfüllt, nach oben gerichtet hat, wo zwei herabfchwebende Cherubim ihm den Segen des Himmels gewährleiften. Hat er doch in zahlreichen glücklichen Schlachten die gefährlichften Feinde des chriftkatholifchen Spanien's niedergeworfen, die Mauren, deren einer als Typus feiner Race rechts von dem König halb kniend fich zufammenkauert, widerwillig abgewandt, aber unter der Wucht des geweihten Schwertes fich beugend. Im Sinn des Chriftenthums fein charakterifirend find der Heilige und fein Rofs mit den hellften Farben angethan und ganz in Licht getaucht, während des Ungläubigen fchwarze Seele auch äufserlich, wie fein Antlitz, in düftre Schatten gehüllt erfcheint.

Der Heilige ift Ferdinand II., König von Caftilien, als König von Spanien Ferdinand III., und nicht, wie der alte Katalog der Efterházy-Galerie, dem das Bild unter der Nummer 43 angehörte, meint, Ferdinand der Katholifche, Gemahl Ifabellen's, der erft anderthalb Jahrhunderte fpäter die fpanifchen Lande unter feinem glücklichen Scepter vereinigte, aber trotz feines wohl ebenfo grofsen Glaubenseifers nicht kanonifirt wurde. Der hier dargeftellte Ferdinand legte durch Erbfchaft von Leon und Vereinigung mehrerer anderer Lande den Grund zur Gröfse Caftiliens, deffen König er fchon mit achtzehn Jahren geworden war, und zur Vernichtung der maurifchen Herrfchaft in Spanien. Er foll auf unferem Gemälde in der Schlacht bei Cadix dargeftellt fein, was wohl möglich ift, da die Eroberung diefer wichtigen Stadt i. J. 1250 eine feiner letzten entfcheidenden Thaten gegen die Mauren war. Er ftarb bald darauf 1252, und wurde als einer der gröfsten und thätigften Feinde der Ungläubigen i. J. 1671 von Clemens X. heilig gefprochen. Dr. O. Eifenmann.

Franz Snyders.

Eine Henne setzt sich zur Wehr gegen einen Falken.

Nach dem Oelgemälde in der Landes-Gemäldegalerie zu Buda-Peft, radirt von *William Unger*.

Diefer »Rubens unter den Thiermalern«, und eben nur ihm in feinem Fache weichend, zeigt fich befonders hervorragend, wofür unfer Bild ein Beifpiel ift, in leidenfchaftlich bewegten Scenen aus dem Thierleben, meift Jagden oder Kämpfen der Thiere unter fich, wenn er auch daneben mit ähnlichem Glück eine Menge von Stillleben, todtes Wild, Fifche, Früchte u. f. w. gefchaffen hat. Er ift einer der umfaffendften Thiermaler aller Zeiten, voll Kraft und Wahrheit in der Farbe, voll Leidenfchaft in der Compofition, und Kühnheit im Vortrage, mit einem Worte, von einem grofsen Zug in feiner Art, wie fein Freund, dem er häufig zur Staffirung von deffen Bildern mit Nebenwerk aus den genannten, ihm eigenen Darftellungskreifen hilfreiche Hand bot, wogegen Rubens ihm gelegentlich feine Werke mit menfchlichen Figuren ausftattete. In gleicher Wechfelbeziehung ftand er auch zu van Dyck und Jordaens. In beiden Fällen findet man weder die Einheit der Compofition, noch die Harmonie der Töne irgendwie alterirt. Breit im Vortrag des Ganzen, zeigt er fich in der Ausführung des Einzelnen ebenfo hingebend, wie wahr und treu in der Betonung der Specialitäten des darzuftellenden Thieres. Ihm ift der reiche Kreis des Jagd- und Efsbaren bis zu Fifchen und Früchten hinab gleich geläufig und werth für feine meift zur Decoration grofser Räume angelegten Bilder. Was fo treffend für die ganze Klaffe der Thiermaler in der vlämifchen Schule von Meyer und Bode im Verzeichnifs der Gemälde und Handzeichnungen der vormals Suermondt'fchen Sammlung gefagt wird, kann insbefondere auf Snyders Anwendung finden: »Der Kampf des Menfchen mit der Beftie des Urwaldes und der Steppe oder mit dem edlen Jagdthier, der Kampf der Thiere unter einander, dann auch die Beute der Jagd und des Fifchfangs mit dazu gehörigem Geräthe in reicher, mannigfaltiger Gruppirung, wie zu einem erlefenen Schmuck von prächtigen Naturerzeugniffen in oft coloffaler Form vereinigt, damit wechfelnd wieder reiche Blumengewinde und Sträufse, koftbare Gefäfse und Fruchtfchaalen von mannigfaltig fchimmernder Farbenpracht: das Alles war wohl geeignet, für fürftliche Jagd- und Speifefäle die monumentale Zierde abzugeben, ganz im Einklang mit einem Gefchlecht, das fich auf den Genufs des Lebens im Grofsen fo wohl verftand.«

Snyders war Schüler des jüngeren Pieter Brueghel und des Hendrik van Baalen, bildete fich indefs, wie fchon angedeutet, in feiner grofsartigen Auffaffung, wovon bei jenen Malern dritten Ranges keine Spur zu finden ift, offenbar nach Rubens. Nachdem er 1602 in die Lukasgilde zu Antwerpen aufgenommen worden, zog er nach Italien, wo er bis zum Jahre 1609 verweilte. Alsdann in feine Vaterftadt zurückgekehrt, verheirathete er fich 1611 mit Margaretha de Vos, Schwefter der bekannten Maler Cornelis und Paul de Vos. Er war fchon zu feiner Zeit fehr gefchätzt und mit Aufträgen der Vornehmen und Reichen überhäuft. Unter ihnen find befonders die Statthalter Erzherzog Albert und

Erzherzog Leopold hervorzuheben (Angaben des oben genannten Katalogs).

Einen sehr anziehenden Gegenstand hat er in dem Gemälde behandelt, das uns die feinfühlige Hand W. Unger's nachgebildet hat. Eine Henne, gewöhnlich nicht das Bild der Tapferkeit, doch beim Herannahen eines Feindes, jenes blitzartigen Räubers aus oberen Regionen, des Falken, durch ihr Muttergefühl kühn gemacht, setzt sich mit weitgeöffnetem Schnabel in Position, den frechen Bedränger ihrer Küchlein nachdrücklich zu empfangen. Rechts nach hinten zwischen Bäumen sieht man zwar eine Hütte; aber der Mensch, der Freund und Beschützer des Hofes, ist fern. So ist sie ganz auf sich und die Kraft ihres Flügelpaares und Schnabels gestellt, die arme Verlassene, und wenn nicht plötzliche Hilfe erscheint, wird sie mit ihren Jungen im nächsten Augenblick eine Beute der ungleichen Waffen sein. Dies ist der kritische Moment, den uns der grosse Künstler mit schlagender Unmittelbarkeit vergegenwärtigt — ein Mikrokosmos so manchen Kampfes im grossen politischen, wie im kleinen socialen, namentlich merkantilen Leben. Wir nehmen unwillkürlich seelischen Antheil an den Interessen dieses gegnerischen Gefieders, wenn auch mit jener objectiven, ja fast heiteren Ruhe, die dem verhärteten Gemüthe des Menschen, ob er gleich Mitglied eines Thierschutzvereines sei, gegenüber den selbstbereiteten Leiden der Thiergeschlechter eigen ist. Es ist das brutale Recht des Stärkeren, was uns der Künstler im Bilde vorführt; um es aber in etwas zu mildern, hat er einen feinen humoristischen Zug hinzugefügt, der uns lächeln macht. Zwei der kleinen Hühner, ohne Ahnung der Gefahr, die ihnen droht, weil unbekümmert um Alles, was rings vorgeht, haben sich mit einander in jenen Hahnenkampf eingelassen, dessen drolligen Verlauf Jeder kennt, der das Leben des Hühnerhofes beobachtet hat.

Dr. O. Eisenmann.

Gio. Antonio Beltraffio.

Madonna mit Kind.

Nach dem Oelgemälde in der Landes-Gemäldegalerie zu Buda-Pest. Stich von *Büchel*.

Dieser Schüler Lionardo da Vinci's wird sonst auch Boltraffio genannt, doch sagt Luigi Lanzi in seiner Storia pittorica dell' Italia, dass auf des Künstlers Grabstein der Name Beltraffio sich finde. Er war ein mailändischer Edelmann und übte die Malerei nur aus Liebhaberei. Nach Lanzi hinterliess er mehrere Werke in Mailand und anderwärts, das beste aber in Bologna — eine Madonna mit dem Kind zwischen Johannes dem Täufer und S. Sebastian, nebst dem knienden Donator Girolamo da Cesio. Dieses einzige Gemälde, welches von ihm in die Oeffentlichkeit gekommen, sei mit dem Jahre 1500, seinem Namen und dem seines Lehrers Lionardo da Vinci bezeichnet gewesen. Daraus wäre zu schliessen, dass ihm letzterer stark dabei an die Hand gegangen, was wiederum, zwar nicht auf dilettantische Begabung, aber auf dilettantischen Betrieb der Malerei von Seiten Beltraffio's hinweist.

Das Gemälde ist später nach Mailand, zuletzt nach Frankreich gewandert und da verschollen. In der dritten Auflage von Burckhardt's Cicerone sind ihm noch folgende Bilder zugeschrieben: »Galerie auf Isola Bella: zwei Portraits; Galerie zu Bergamo: Madonna; Casa Poldi, Mailand: Madonna.« Ob dieselben bezeichnet, oder irgend sonst beglaubigt sind, weiss ich nicht.

Ebenso wenig kann ich dem Leser sagen, ob die hier in Frage kommende Madonna von unserem Künstler ist. Der alte Katalog der Galerie Esterházy unter Nr. 63 giebt es so an. Darf ich indess nach dem Stich urtheilen, so ist das liebenswürdige Bildchen, das übrigens auch unverkennbare Schwächen hat, eher von Cesare da Sesto (gest. nach 1523). Unter starker Beeinflussung Lionardo's entstanden, müsste es in die frühere Zeit dieses Malers fallen, der später in die Schule Rafael's übertrat.

Eduard Büchel, der Stecher unseres Blattes, ist am 22. April 1835 zu Eisenberg, einem kleinen Städtchen an den Ausläufern des Thüringer Waldes, im Herzogthum Sachsen-Altenburg geboren. Sein Vater, der daselbst als Gürtler und Broncearbeiter ansässig ist, weckte durch seine kunsthandwerkliche Beschäftigung das Talent des Sohnes. Später liess er ihn als Modelleur und Ciseleur ausbilden, und er hat in jener Zeit manch' schönen Pokal aus edlem Metall und manches Broncegefäss mit Bunzen und Stichel decorirt. Doch schon damals zeigte sich bei ihm die Vorliebe, eher ein Bild auf der Fläche zu schaffen, als plastisch zu gestalten. Allein mit der blossen Neigung, wenn auch der ausgesprochensten, war nach dieser Richtung in der Heimath nicht weiter zu kommen. Darum war es für Büchel entscheidend, dass er durch Empfehlung eines einflussreichen Landsmannes 1852 nach Dresden kam, wo er in die Akademie der Künste und 5 Jahre nachher in das akademische Atelier für Kupferstecher, unter Leitung des Professor Steinla, eintrat. Hier, nach der damaligen Geschmacksrichtung zum Cartonstich angehalten, in welcher Manier er eine Anzahl tüchtiger Blätter nach Schnorr, Bendemann u. a. m. lieferte, konnte er erst später seiner Neigung

für den Farbenftich folgen, die er als Mitarbeiter an dem Galeriewerk von Arnold, dann in der Wiedergabe der Madonna mit der opfernden Venetianerin von Tizian und der Magdalena von Franceschini (feinem Hauptwerk) zu bethätigen Gelegenheit hatte. Durch die beiden letzteren hat er fich einen bekannten und gefchätzten Namen gemacht, den er fich durch den Stich diefer Madonna befeftigen wird.

In Anlage und Ausführung korrekt, zeichnet er fich befonders durch treffende Vertheilung von Licht und Schatten aus, und auf diefe Grundbedingung einer feinen Modellirung kommt es ja in der Schule Lionardo da Vinci's vor Allem an.

Dr. O. Eifenmann.

Schule Rembrandt's.

Christus vor Pilatus.

Oelgemälde in der Landes-Gemäldegalerie zu Buda-Peft, radirt von *William Unger*.

Unter diefe etwas weitläufige Kategorie war das Gemälde früher geftellt, und da ich es wie die drei andern mit diefen Mittheilungen ausgegebenen Bilder in der ungarifchen Landesgalerie nicht felbft gefehen, mufs ich darauf verzichten, ihm eine genauere Bezeichnung geben zu wollen. Ueberhaupt dürfen wir uns nie darüber täufchen, dafs trotz der relativen Vertrautheit mit Rembrandt's Schule wir doch in gar vielen Fällen davon abfehen müffen, Bilder aus der Umgebung des Meifters, feien fie auch noch fo gut, einem namentlich bekannten Schüler deffelben zuzufchreiben. Es hat dies im Grunde auch für den Laien kein hervorragendes Intereffe, aufser wenn er etwa durch Gewinnung eines berühmten Namens für die Gemälde feines Privatbefitzes den Werth derfelben erhöhen möchte, oder wenn er überhaupt gewöhnt ift, jedes Bild nach feinem etwaigen Preis im Kunfthandel zu fchätzen. Das fei aber ferne von uns und Jedermann, dem es mit der Liebe zur Kunft ernft ift. Denn das einzige Kriterium für den wahren Kunftfreund bei Schätzung eines Werkes mufs der künftlerifche Werth deffelben bleiben.

Diefer ift bei unferem Bilde der allen tüchtigen Werken aus Rembrandt's Schule eigenthümliche. Die Paffionsfcene, die als Vorwurf deffelben gewählt ift, fcheint zwar hier mit befonders gemeinen Typen aus dem wirklichen Leben ausgeftattet zu fein — kurze Figuren mit übergrofsen Köpfen und gewöhnlichen Gefichtern. Das ift aber nicht des Künftlers Zweck, fondern nur ein Mittel dazu; denn feine Darftellungen gelten nicht ihnen, fondern dem darin enthaltenen geiftigen Fonds, durch deffen fiegreiche Hervorhebung bei folch' fcheinbar wahllofem Griff in das Alltagsleben er einen um fo höheren Triumph feiert. Rembrandt dingt aus echt künftlerifcher Pietät für die heiligen Naturgefetze von den gemeinen Naturen, die er darftellt, nichts ab. Nichts defto weniger adelt er fie aber durch die Weisheit feiner Kunft, mit der er fie nur als Modificationen einer höheren Realität behandelt. Diefe geiftvolle Bemerkung M. Unger's trifft bei unferem, für den erften Blick etwas abftofsenden Werke aus des Meifters Schule ebenfalls zu, und wir fchulden feinem Namensvetter, William Unger, dem ausgezeichneten Interpreten der Niederländer, für die Nachbildung deffelben grofsen Dank.

Dr. O. Eifenmann.

Bericht des Obmannes.

Obwohl fich nicht verkennen läfst, dafs die allgemeine Krifis auch auf die materiellen Verhältniffe unferer Gefellfchaft äufserft nachtheilig einwirkt, ift der Verwaltungsrath noch immer in der erfreulichen Lage, den Mitgliedern der Gefellfchaft einen mit Rückficht auf eben diefe allgemeinen Verhältniffe in den Refultaten ziemlich befriedigenden Rechnungsabfchlufs für das abgelaufene Jahr vorlegen zu können.

An Mitglieder-Beiträgen weift die Bilanz für das am letzten September 1875 beendete Vereinsjahr im Vergleiche zum Vorjahre fogar eine kleine Erhöhung aus, der Ueberfchufs der Einnahmen aus dem Kunfthandel dagegen ift im Vergleiche zum Vorjahre um mehr als 2000 fl. zurückgeblieben. —

Das Erträgnifs der ordentlichen Publicationen ift den Mitgliedern ganz vollftändig zugekommen, daher im abgelaufenen Jahre fich aus demfelben für unferen Betriebsfonds kein Zuwachs ergiebt. — (Der Ueberfchufs der Bilanz befteht nur aus 36 fl. 61 kr.) Abgefehen von dem geringeren Eingange aus dem Kunfthandel ift dies hauptfächlich dem Umftande zuzufchreiben, dafs

für diese Publikationen im Vergleiche zum Vorjahre 2500 fl. mehr verausgabt wurden. Strenge genommen, hat jedoch der Betriebsfonds mit dem Ergebnisse der aufserordentlichen Publikationen einen Zuwachs im Betrage von 3135 fl. 62 kr. erhalten. Es wurde dieses günstige Resultat in die Bilanz für die ordentlichen Publikationen aus dem Grunde nicht mit aufgenommen, weil nach den neuen Statuten über die aufserordentlichen Publikationen abgesondert Buch zu führen ist.

Mit Zuzählung des obigen Betrags beläuft sich unser Betriebsfonds hiernach auf 22,790 fl. 38 kr.

Die Einnahmen mit 625 fl. 85 kr. für Mappen bilden keinen Gewinn, da denselben die erst seit dem Januar 1876 bezahlten Rechnungen entgegen stehen, die erst im nächsten Abschlusse zum Vorscheine kommen. Aus diesem Conto kann überhaupt von einem Gewinn keine Rede sein, weil die Mappen den Mitgliedern um den Erzeugungspreis geliefert werden.

Ratenzahlungen an Künstler für in Angriff genommene Arbeiten und für fertige Platten wurden 19,715 fl. 51 kr., mithin gegen 4000 fl. mehr als im Vorjahre geleistet, daher sich der Werth der für die nächsten Jahre vorbereiteten Publikationen auf den nicht unerheblichen Betrag von 33,627 fl. 10 kr. steigert, ungerechnet die Ratenzahlungen für »Die Schule von Athen« und für das »Venusfest«, dann für die Landes-Gemäldegalerie in Buda-Pest, welche sich schon auf beiläufig 16,000 fl. belaufen. —

Der Werth des Inventars wurde dem bisherigen Vorgange analog nicht in die Bilanz mit aufgenommen, da sich weder die in Wien noch die bei den Agenturen befindlichen Vorräthe mit einer definitiven Werthziffer zum Ausdruck bringen lassen, und sich dies insbesondere rücksichtlich der schon publicirten Platten nicht thun läst, ohne falsche Schlüsse herbeizuführen. Es dürfte die Wiederholung der Angabe genügen, dafs von sämmtlichen publicirten Kupferplatten galvanische Schutzplatten vorhanden sind, wir also fort und fort in der Lage sind, neu hinzutretenden Mitgliedern gute scharfe Drucke zu übergeben. —

Auf den Kapitalswerth unserer bereits publicirten Platten läst sich übrigens aus dem in der Bilanz ersichtlichen Ergebnisse von 2920 fl. 63 kr. für an Mitglieder übergebene Publikationen früherer Jahre schliesen, ein Ergebnis, das sich durch die im Kunsthandel verwertheten Blätter früherer Jahre noch steigert.

Zum Schlusse ist dem in der letzten Sitzung erstatteten ausführlichen Berichte noch nachzutragen, dafs wir seither die aufliegenden folgenden neuen Blätter erworben: u. z. zwei Studienköpfe in Stichen nach eigenen Original-Zeichnungen des Kupferstechers Hans Meyer und drei Original-Maler-Radirungen von Prof. von Lichtenfels, Mařák und Gust. Jäger, dann eine Radirung nach Wouverman von Krauskopf.

Detail-Bilanz für die ordentlichen Publikationen.

	Soll fl.	Soll kr.	Haben fl.	Haben kr.
Mitgliederbeiträge	21.240	—		
Von Mitgliedern übernommene Publikationen früherer Jahre	2.920	63		
Interessen	60	76		
Ueberschufs aus dem Kunsthandel	4.035	40		
Sonstige kleine Einnahmen	244	96		
Kanzlei-Auslagen			633	51
Betriebs-, Post-, Fracht- und Stempel-Auslagen			1.580	32
Gehalte			2.383	32
Provisionen			1.816	84
Kosten des Albumheftes IX			4.106	35
„ „ Galeriewerkes, Lieferung III			3.851	56
„ von Kurzbauer's »Ereilten Flüchtlingen«			3.844	19
Die Hälfte der Kosten von Rethel's »Hannibalzug«			3.055	25
Kosten der gedruckten Mittheilungen			311	30
Beitrag an die Wiener Künstlergenossenschaft			1.917	—
Kosten für neue Auflagen älterer Blätter			468	50
Vierte Rate für »Die Schule von Athen«			2.000	—
Zahlungen für »Das Venusfest«			2.407	—
Der Ueberschufs an den Betriebsfonds			36	61
Zusammen	28.501	75	28.501	75

Haupt-Rechnungs-Abschluss für das Solarjahr 1875.

	fl.	kr.	Soll fl.	Soll kr.	Haben fl.	Haben kr.
Einnahmen für die ordentlichen Publikationen laut Detail-Bilanz			28.501	75		
Ausgaben " " " " " "					28.501	75
In die Bilanz des nächften Jahres gehörende Einnahmen			12.921			
Vom Vorjahre verbliebener Reft des Referve- und Betriebsfonds	10.018	15				
Hiezu der Ueberfchufs laut Bilanz	36	61	10.054	76		
Für das nächfte Jahr zu übertragendes Ergebnifs der aufserordentlichen Publikationen			3.135	62		
Die für das nächfte Jahr zu übertragenden Einnahmen aus dem Conto für Mappen			625	85		
Guthaben des Kunftvereins in Hamburg			23	75		
Ausftand bei dem Landesvereine für bildende Kunft in Buda-Peft					946	46
Ratenzahlungen an Künftler für in Arbeit befindliche und fchon fertige noch nicht publicirte Platten u. zwar:						
Reft vom Vorjahre	29.904	62				
Neue Zahlungen	19.715	51				
	49.620	13				
Hierauf rückverrechnet	15.993	03				
Ausftand					33.627	10
Gelder mit beftimmter Widmung			4.327	50		
Werth des Papier-Vorrathes					384	44
Schliefslicher Caffareft, baar					4.377	98
" " in Papieren					1.352	50
Zufammen . . .			69.190	23	69.190	23

Heinrich Gold
Caffier.

Kleine Mittheilungen.

Curatoriums-Sitzung vom 4. Mai 1876. In diefer Sitzung legte der Obmann des Verwaltungsrathes die Bilanz für das Jahr 1875 vor. Zur Revifion derfelben wurden die Herren Moritz Gerold und Jof. Matzenauer gewählt, die bereits das Abfolutorium ertheilt haben. Ferner wurden über die auf der Tagesordnung ftehenden Anträge des Verwaltungsrathes:

a) Stiftung einer Glasmalerei in der Votiv-(Heilands) Kirche zu Wien.

b) Das Portrait des Kaufmannes Gyzen von Holbein (im Mufeum zu Berlin) durch den Kupferftecher Eilers ftechen zu laffen.

c) Im nächften Jahre, aus Anlafs des Rubens Jubiläums, hauptfächlich Rubens'fche Werke zu publiciren.

Erfter Gegenftand der Tagesordnung war der Antrag des Verwaltungsrathes auf Herftellung der Glasmalerei an einem Fenfter der neu erbauten Heilands-(Votiv) Kirche in Wien, Namens der Gefellfchaft.

Der Referent erftattete hierüber den nachftehenden, auch in fchriftlicher Abfaffung vorgelegten,

Bericht:

Im Jahre 1853 wurde anläfslich der glücklichen Rettung Sr. Majeftät des Kaifers Franz Jofeph' I von dem Vorftande des älteren Kunftvereines in Wien, laut vorliegenden Protokollauszuges, befchloffen, eine Ergebenheitsadreffe an Se. Majeftät den Kaifer zu richten, und Namens des Vereins «ein Gemälde» für die damals gegründete Heilands-(Votiv) Kirche zu ftiften. Da nun die Rechte und Verbindlichkeiten des älteren Kunftvereines auf die «Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft» übergegangen find, fo erfcheint es unzweifelhaft als Pflicht der letzteren, die erwähnte Stiftung zu perfolviren. Dies ift umfomehr der Fall, als von dem älteren Kunftvereine, abgefehen von anderen, nicht unerheblichen Vermögensbeftandtheilen, aus Beiträgen hochherziger Kunftfreunde, insbefondere: Ihrer Majeftät der Kaiferin Elisabeth, Ihre Kaif. Hoheiten der Herren Erzherzöge Franz Carl und Carl Ludwig, dann des Hochwürdigften Schottenftiftes zu Wien und des Herrn Heinrich Drasche, Ritters von Wartimberg, eine Summe von 1175 fl. ö. W. zu dem gedachten Zwecke aufgebracht wurde, welche fich gegenwärtig in Verwahrung der «Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft» befindet.

Nachdem nun die oberfte Bauleitung der Heilandskirche befchloffen hat, dafs diefelbe nicht mit Gemälden gefchmückt werden folle, und von ihr dagegen der Wunfch ausgefprochen worden ift, dafs jene Gönner des patriotifchen Monumentes, welche zu deffen künftlerifcher Ausfchmückung beitragen wollen, an der Herftellung der bedeutenden Glasmalereien fich betheiligen mögen, fo geht auch der Verwaltungsrath der «Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft» von der Anficht aus, dafs dem künftlerifchen Intereffe des Bauwerkes und dem urfprünglichen Zwecke der erwähnten Stiftung, fowie den Intentionen der früher erwähnten hochherzigen Gönner des älteren Kunftvereines am meiften entfprochen werden dürfte, wenn die Gefellfchaft eines der für die Votivkirche beftimmten Glasfenfter ex voto herftellen liefse.

Bekanntlich rühren die Zeichnungen zu den Fenftern in den Schiffen theils von Führich, theils von Steinle, zu den Fenftern im Chor dagegen

von dem Professor an der k. k. Akademie der bildenden Künste, Herrn Jos. Mathias Trenkwald her. Die letzteren bringen fortlaufend das Leben Mariä, der Mutter des Heilandes, dem die Kirche geweiht ist, zur künstlerischen Darstellung, und empfiehlt sich die Herstellung eines der Fenster im Chore deshalb, weil die Fenster in den Schiffen bereits zum gröfsten Theile gestiftet sind.

Professor Trenkwald hat seinen Cyclus derart angeordnet, dafs jedes der 19 Fenster im Chor zwei abgesonderte Bilder enthält, so dafs 38 Bilder den Cyclus ausmachen, unter welchen der Verwaltungsrath die Auswahl zu treffen hatte. Bei dieser Auswahl mufsten, da es sich hier um einen gleichmäfsig ausgeführten Cyclus von stofflich einander nahe stehenden und hinsichtlich ihres künstlerischen Werthes, sowie der stilgerechten Durchführung allseitig anerkannten Arbeiten desselben Meisters handelte, von vornherein vorwiegend äufsere, praktische Motive mafsgebend sein.

Nach genauer commissioneller Besichtigung des Chores der Votivkirche und der sämmtlichen Zeichnungen zum Cyclus hat nun der Verwaltungsrath sich einstimmig dafür ausgesprochen, dafs das im Chor in der Axe des Hochaltars gelegene mittlere Fenster von der Gesellschaft hergestellt werden solle. Dieses Fenster wird nämlich von den verschiedensten Standpunkten im Hauptschiff der Kirche aus am besten gesehen, es fällt wegen seines Standortes am meisten in's Auge und vergegenwärtigt nach dem Vorwurfe seiner zwei Darstellungen: »Die Führung der heiligen drei Könige durch den Stern« sowie die »Anbetung der heil. drei Könige« nicht blos an sich die bedeutsamsten Momente im Leben Mariä, sondern auch gerade jene, welche im gesammten Cyclus am meisten auf den Heiland, als den Schutzpatron der Kirche hindeuten.

Mit dieser, vorbehaltlich der Ratification durch das Curatorium, ausgesprochenen Ansicht des Verwaltungsrathes haben sich auch der Erbauer der Votivkirche, Herr Oberbaurath Ritter von Ferstel, dann der Urheber der Zeichnungen, Herr Professor Trenkwald vollkommen einverstanden erklärt, indem sie zugleich den Wunsch und die Hoffnung ausdrückten, dafs das Curatorium die Genehmigung zur Herstellung dieses Fensters ertheilen werde.

Die Kosten des in Rede stehenden Glasfensters belaufen sich nach den Mittheilungen des Herrn Oberbaurathes Ritter von Ferstel auf ungefähr 1800 fl. ö. W., und ist für dieselben, wie erwähnt, bereits ein Betrag von 1175 fl. gesammelt, zu welchem noch die angewachsenen Zinsen zu rechnen, so dafs lediglich ein Betrag von ungefähr 600 fl. ö. W. von der Gesellschaft aufzubringen sein wird. — Es steht zu erwarten, dafs zu diesem Zwecke viele Gründer und Mitglieder der Gesellschaft freiwillig einen Beitrag leisten werden, wie denn bereits mehrere solcher Spenden zugesichert worden sind; im Uebrigen aber beantragt der Verwaltungsrath, das Erträgnifs der aufserordentlichen Publicationen zunächst diesem Zwecke, insoweit es erforderlich sein wird, zuzuführen, und bemerkt, dafs er mit Zustimmung des Herrn Prof. Trenkwald beabsichtigt, sämmtliche Zeichnungen zu dem erwähnten Cyklus in entsprechender Weise zu vervielfältigen, sowie das Erträgnifs auch dieser Publicationen, welche bei dem hohen künstlerischen Werthe der Zeichnungen und bei der in's Auge gefafsten Art der Reproduction sicherlich zahlreiche Abnehmer finden wird, zunächst zur Deckung der in Rede stehenden Kosten zu verwenden. —

Sonach unterliegt es keinem Zweifel, dafs durch die Ausführung des fraglichen Glasfensters, welche als eine zu Recht bestehende Verbindlichkeit der Gesellschaft erscheint, die Mittel zur Erfüllung der statutenmäfsigen Aufgaben der Gesellschaft in keiner Weise beeinträchtigt werden können, und stellt demgemäfs der Verwaltungsrath den Antrag: »Das Curatorium wolle dem Verwaltungsrathe die Ermächtigung zur Herstellung der erwähnten Glasmalerei an dem mittelsten Fenster im Chor der Heilands- (Votiv) Kirche in Wien nach den Zeichnungen des Prof. Trenkwald auf Kosten der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ertheilen, und die oben angeführten Modalitäten der Bedeckung des betreffenden Kostenaufwandes genehmigen«. —

Der Berichterstatter: Der Obmann:
Dr. Oskar Berggruen. **Leopold Ritter von Wieser.**

Nach eingehender Debatte, an der sich die sämmtlichen anwesenden Curatoren betheiligten, und in welcher allseitig der Wunsch zur Geltung gelangte, dafs durch die Ausführung des erwähnten Fensters die Mittel der Gesellschaft nicht in Anspruch genommen werden sollen, wurde beschlossen, die noch fehlende Summe von ungefähr 600 fl. im Wege freiwilliger Beiträge seitens der Gründer und Mitglieder der Gesellschaft hereinzubringen. Die anwesenden Mitglieder des Curatoriums und des Verwaltungsrathes zeichneten sofort einen Betrag von fl. 136 und 2 Ducaten, und der Verwaltungsrath wurde ermächtigt, die Sammlung weiterer freiwilliger Beiträge sofort einzuleiten. —

Publikationen für das Jahr 1877. Von Publikationen für das nächste Jahr sind bereits in Vorbereitung:

Album XI, enthaltend:

Richter, Ludwig, »Zum Empfange«, Radirung von Prof. Burkner.
Hoff, »Im Trauerhause«, Radirung von Meyer.
Lichtenfels, »Landschaft«, Original-Radirung.
Schmidt, »Der Sittenrichter«, Radirung von Rauscher.
Grob, »Maler auf der Studienreise«, Original-Radirung.
Zettel, »Schafe«, Original-Radirung.

Galerie-Werk VI (moderne Meister):

Piloty, »Maria Stuart wird das Todesurtheil verkündigt«, Stich von Doris Raab.
Than, »Tündér Ilona«, Stich von Doby.

Diese beiden Hefte (Album XI und Galerie-Werk VI) kommen bereits im October d. J. zur Ausgabe, und werden aufserdem für das Jahr 1877 erscheinen:

Galerie-Werk VII und VIII (mit Stichen und Radirungen nach Bildern alter Meister vornehmlich des Rubens). —

Drucke vor der Schrift. — Albumhefte I—VIII in Drucken vor der Schrift sind vergriffen. Um neu eintretenden Gründern jedoch ein Anrecht auf den hoffentlich binnen zwei Jahren vollendeten Stich Jacoby's nach Raphael's »Schule von Athen« zu verschaffen, dessen Bezug eine fünfjährige Mitgliedschaft (von 1874 an) bedingt, so ersetzen wir Albumheft VII und VIII, die zu den Publikationen des Jahrgangs 1874 zählen, durch Führich's Zeichnungen zur Parabel vom »Verlorenen Sohn« (Separat-Ausgabe). —

Agenturen der Gesellschaft. — Aufser den in letzter Nummer erwähnten Agenturen für Deutschland, Italien, Rufsland und America sind noch zu nennen:

Für Frankreich: Herr C. Klincksieck in Paris (11 rue de Lille).

Für Holland: Herr J. Th. de Brouwer in Rotterdam & La Haye.

Carton-Mappen zum Album in hübscher Ausstattung sammt Einschlägen wurden angefertigt und sind zu dem Preise von 3 M. durch unsere Agenturen zu beziehen. —

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.